اردو کیمپس

URDU CAMPUS

اردو میں اپنی نوعیت کا پہلا بین الاقوامی ادبی جریدہ

جولائی-ستمبر۲۰۱۱   جلد۔۱   شمارہ۔۲

مدیر

اشعر نجمی

URDU CAMPUS   July - September 2011   Title Code: MAHURD02238
Issue: 2   Volume: 1

Proprietor, Publisher & Printer : Quazi Shahab Alam   Editor: Ash'ar Najmi

201, Qamar Palace, Near Madarsa Aziziya, Nayanagar, Mira Road (E), Dist. Thane - 401 107
Correspondence: B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar, Mira Road (E), Dist. Thane - 401 107
Post Box No. 40, Shanti Nagar Post Office, Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107
Tel. 022-64464976, e-mail: urducampus@gmail.com / www.esbaatpublications.com

جولائی-ستمبر ۲۰۱۱
جلد-۱، شمارہ-۲

مدیر
اشعر نجمی

پبلشر
قاضی شہاب عالم

سہ ماہی اردو کیمپس

جلد۔۱،شمارہ۔۲

جولائی۔ستمبر۲۰۱۱

URDU CAMPUS (Quarterly)
Vol.1, Issue:2
July - September 2011

قیمت:(فی شمارہ)۲۵روپے

(زر سالانہ)۱۰۰روپے

(عطیہ)۵۰۰۰روپے

[ڈرافٹ یا چیک ''اثبات پبلی کیشنز'' کے نام جاری کریں]

رابطہ:

(عام خط و کتابت کے لیے):

Post Box No. 40, Mira Road Post Office,
Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107

(زر سالانہ، رجسٹرڈ پوسٹ اور کوریئر کے لیے):

B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar,
Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107

فون:

Office: 022-64464976 (12.30 pm to 6pm)
Editor: 9892418948 (2pm to 5pm)

ویب سائٹ اور ای میل:

www.esbaatpublications.com
urducampus@gmail.com

Urdu Campus online website powered by:
Taemeer Web Design (www.taemeer.com)

مالک، پرنٹر اور پبلشر قاضی شہاب عالم نے فاطمہ آرٹ، یونٹ نمبر۱،۲، ماڈرن سوسائٹی، ۹۰فٹ روڈ، تلک نگر، ساکی ناکہ، اندھیری (ایسٹ)، ممبئی۔۴۰۰۰۷۲ سے چھپوا کر ۲۰۱، قمر پیلیس، نزد مدرسہ عزیزیہ، میرا روڈ (ایسٹ)، ضلع: تھانے۔۴۰۱۱۰۷ سے شائع کیا۔ مدیر: اشعر نجمی

مہمان اداریہ

افہام و تفہیم کی نئی فضا

نوشاد کامران

نوشاد کامران، الہ آباد یونیورسٹی میں ریسرچ اسکالر ہیں۔ ان کا موضوع ہے: ''اردو ناول کا ارتقائی سفر چار بڑے ناولوں کے خصوصی حوالے سے (امراؤ جان ادا، گئودان، آگ کا دریا اور اداس نسلیں)''۔ وہ یہ تحقیقی کام پروفیسر شبنم حمید، صدر شعبۂ اردو، الہ آباد یونیورسٹی کے زیر نگرانی انجام دے رہے ہیں۔ مدیر

زبان و ادب انسانی تہذیب کے ارتقا کا قیمتی ثمرہ ہیں۔ زبان لاشعوری طور پر پیدا ہوتی ہے لیکن ادب نسل در نسل لوگوں کی انفرادی و اجتماعی مگر شعوری کوششوں کا ثمرہ ہوتا ہے۔ زبان و ادب کو سیکھنے اور انھیں فروغ دینے کے لیے مختلف ذرائع ہیں۔ ان میں جہاں درس گاہوں کی اہمیت مسلم ہے، وہیں رسائل و جرائد کی بھی اہمیت و افادیت سے انکار ممکن نہیں۔ اردو میں اب تک مختلف، بلکہ لاتعداد اخبارات و رسائل نکلتے رہے ہیں۔ لیکن عرصۂ دراز سے یہ کمی بڑی شدت کے ساتھ محسوس کی جا رہی تھی کہ طلبا کے لیے کوئی ایسا ادبی میدان اظہار (Literary forum) ہو جہاں انھیں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے آزادی ہو اور وہ روایت کی تنگنائے سے نکل کر افہام و تفہیم کی نئی فضا میں سانس لے سکیں۔

اکثر دیکھا گیا ہے کہ کچھ ذہین طلبا جن میں انحرافی قوت کے ساتھ نئی اور تعمیری سوچ کی بھی چنگاریاں پوشیدہ ہوتی ہیں، انھیں اظہار خیال کے لیے کوئی ذریعہ نہیں مل پاتا ہے اور ان کی تخلیقات تشنۂ اشاعت رہ جاتی ہیں۔ بیشتر رسائل و جرائد ادبی خانہ بندی میں مصروف ہونے کی وجہ سے اپنے اصل فرائض (یعنی نئی اور عمدہ تحریروں کو منظر عام پر لانا) سے چشم پوشی اختیار کر لیتے ہیں۔ میرا عقیدہ ہے کہ ادب سے دلچسپی لینے والا محنت کوش طالب علم اپنی دلچسپیوں کو وسیع کرنا چاہتا ہے اور اپنی معلومات میں بھی اضافہ کرنا چاہتا ہے، لیکن کئی وجوہ کی بنا پر وہ اپنی آرزوؤں کو عملی جامہ نہیں دے پاتا، یا اسے حصول مقصد میں غیر ضروری دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

ہم سب جانتے ہیں کہ بہت سی باتیں بحث و مباحثے سے کھلتی ہیں یا بحث و مباحثے کے ذریعے ان کے نئے پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ تعلیم گاہ کے درجے یعنی کلاس روم میں ایسا ماحول تو شاید کبھی کبھی میسر ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے استاد سے کچھ پوچھ سکیں اور اپنی ذہنی الجھنوں کی تشفی کر سکیں۔ لیکن ہم (طلبا) آپس میں تبادلۂ خیال یا بحث و مباحثہ کر سکیں، اس کے لیے تعلیم گاہ میں مناسب وقت مہیا نہیں ہوتا اور نہ ہی یہ ممکن ہوتا ہے کہ

ہر شخص تعلیم گاہ کی جماعت میں اپنی بات کھل کر کہہ سکے۔اس لیے میں محسوس کرتا ہوں کہ ہمیں ایک ایسی محفل درکار ہے جہاں علمی معاملات پر ہم ایک دوسرے سے کچھ کہہ سکیں اور سن سکیں۔مثال کے طور پر ہم اپنے کسی ہم سبق کا کوئی مضمون یا کوئی تحریر ''اردو کیمپس'' میں دیکھیں تو ہم اس کا تنقیدی محاکمہ کر سکیں اور یا ہم مصنف سے کچھ استفسار یا وضاحت طلب کر سکیں، اور جب مصنف سے ایسی وضاحت یا تفصیل مل جائے تو اس پر بھی کٹ حجتی اور بحث برائے بحث سے دور رہتے ہوئے کچھ مزید اظہار خیال کی گنجائش ہو۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ ہم طالب علموں میں مجھے دو کمیاں محسوس ہوتی ہیں جو شاید پہلے نہیں تھیں۔ ایک تو یہ کہ ادب اور خاص کر شعر کے بارے ہم اس ذوق اور ولولے کی کمی پاتے ہیں جو ہمارے بزرگوں کی زندگیوں میں جگہ جگہ نظر آتا تھا۔مثلاً کسی ایک شعر کی تفہیم کے لیے یا کسی لفظ کے معنی یا درست محل استعمال کے لیے پہروں بلکہ دنوں سرگرداں رہنا، کسی شاعر کا پورا کلام صرف اس غرض سے چھان مارنا کہ شاعر نے فلاں لفظ استعمال کیا ہے یا نہیں، یا فلاں شعر اس کا ہے کہ نہیں؟ یہ سب ذوق وشوق اور ولولے کی علامات ہیں۔علم و فن حاصل کرنے کا جنون ہی کسی شخص کو یکتائے روزگار کا خلعت عطا کرتا ہے۔شاہد احمد دہلوی نے ''گنجینۂ گوہر'' میں سارنگی کے ماہر، استاد بندو خان کے واقعات بیان کیے ہیں۔ایک مثال ملاحظہ ہو:

> انھیں (بندو خاں کو) پتہ چلا کہ دلی دروازے کے باہر کوٹلہ فیروز شاہ کی ایک ٹوٹی ہوئی کوٹھری میں ایک درویش رہتے ہیں، ان کے پاس علم کی بہت دولت ہے۔نام احمد شاہ ہے۔اپنے استاد سے ان کے متعلق دریافت کیا تو معلوم ہوا کہ کام کے کرنے والوں ہی میں سے ہیں، بڑے گنی کسبی آدمی ہیں مگر قلب الٹ گیا ہے، دنیا کو تج دیا ہے اور ان پر جذب کی کیفیت طاری رہتی ہے۔اگر ان سے کچھ حاصل کر سکو تو ضرور کرو۔خان صاحب نے ان کے پاس آنا جانا شروع کیا۔ہاتھ پاؤں سے خدمت بھی کی، کوئی توجہ نہ ہوئی... بہت عرصہ ہو گیا تو پتھر میں جونک لگی بولے....صبح چار بجے آ جایا کرو۔اس زمانے میں دلی دروازہ رات کو بند ہو جایا کرتا تھا اور صبح چھ بجے سے پہلے نہ کھلتا تھا۔خاں صاحب نے سوچا کہ اگر اب کے چوکے تو پھر یہ موقع نہ آئے گا، سوچتے سوچتے ایک تدبیر سمجھ میں آئی۔رات کو دو بجے کمیلے جانے والے قصائیوں اور راسوں کے لیے دروازہ کھلتا تھا۔انھوں نے محلے کے شیخ جی کو رضامند کر لیا کہ مجھے بھی قصائی بنا کر اپنے ساتھ لے جایا کرو۔اب یہ رات کے دو بجے سے ویران سنسان کوٹلے میں جا بیٹھتے اور جب چار بجتے تو شاہ صاحب کی خدمت میں حاضر ہوتے۔
>
> (''گنجینۂ گوہر'' ص ۱۸۱، بحوالہ ''ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ'' از رشید حسن خاں، ص ۴۷ تا ۴۸)۔

بندو خان صاحب نے برسہا برس اسی معمول پر زندگی گذاری، نیند چین تو جاتا رہا لیکن انھوں نے اپنے فن میں کمال حاصل کر لیا۔یہی وہ لوگ تھے جنھوں نے تمام تر دشواریوں اور رکاوٹوں کے باوجود حصول

علم کو ترجیح دی اور محض اپنی محنت، شوق اور لگن کی بنیاد پر فن کا میدان بہ حسن و خوبی سر کر لیا۔ذوق وشوق کے فقدان کی وجہ سے آج کا عام طالب علم نصابی کتب کے علاوہ رسائل و جرائد کی جانب کم توجہ کرتا ہے۔وہ معلومات تو حاصل کرنا چاہتا ہے، مگر علم حاصل کرنے اور ادب سیکھنے کی طرف مائل نہیں ہوتا کہ اس کی نظر میں یہ چیزیں بے سود ہوتی ہیں۔ضرورت اس بات کی ہے کہ طلبہ علم و ادب کی اہمیت اور افادیت کو سمجھیں کہ علم ہمارے ذہن کو وسیع کرتا ہے اور ادب ہماری فکر کو قوت پرواز عطا کرتا ہے۔لہٰذا ہمیں جہاں اپنے اندر تخلیقی رچاؤ کی پرورش کرنی چاہیے، وہیں اپنے ذہن کو اعلیٰ ذوق کی تربیت دینی چاہیے اور اپنے اندر ادب سے دلچسپی لینے اور لطف اندوز ہونے کی صلاحیت پیدا کرنی چاہیے۔مجھے امید ہے کہ ''اردو کیمپس'' ہم طلبہ میں غور و فکر کی عادت ڈالے گا۔

دوسری بات جو اب ہم لوگوں میں کم نظر آتی ہے (کم سے کم مجھے) وہ یہ ہے کہ ہم طالب علم اپنے طور پر سوچنے اور فیصلہ کرنے سے گھبرانے لگے ہیں۔ہم چاہتے ہیں کہ جلد از جلد ہماری ڈگری مکمل ہو جائے، لہٰذا کوئی ایسی بات ہم نہ سوچیں جو شعبے میں رائج رائے کی موافقت نہ کرتی ہو، تاکہ ہماری ڈگری کے راستے میں کوئی رکاوٹ نہ پیدا ہو۔ایسی مثالیں موجود ہیں کہ جب کسی طالب علم یا کسی نئے لکھنے والے نے روایتی خیالات وافکار کی تردید میں کچھ کہنا چاہا، خواہ دلیل کے ساتھ ہی، تو اسے ''کل کا لونڈا'' اور اسی طرح کے تضحیکی الفاظ سے نواز کر ٹال دیا گیا۔لیکن وہی کل کا لونڈا آگے چل کر ادب کی دنیا کا مرد میدان ثابت ہوتا ہے۔میں سمجھتا ہوں کہ شعبے کی فضا کے باہر نکل کر ہمیں کوئی ایسا میدان مل سکے جہاں ہمارے ذوق اور علم حاصل کرنے کے ولولے کو قوت پہنچ سکے جہاں کوئی لڑکا بالا، جوان، بوڑھا نہ ہو بلکہ جویائے علم ہو، تو وہ کس قدر مناسب ہوگا۔مثلاً کسی افسانہ نگار یا شاعر کے بارے میں مختلف رائیں ہو سکتی ہیں اور ان میں ایک رائے ایسی بھی ہو سکتی ہے جو مروج رائے سے ہم آہنگ نہ ہو۔اب ضرورت ہے کہ ایسی رائے رکھنے والے کو موقع ہو کہ ہم اپنے طور پر سوچ کر دیکھ سکیں کہ فلاں شاعر یا افسانہ نگار یا نقاد کے بارے میں جو رائے عام ہے کیا اس سے ہٹ کر بھی سوچنا ممکن ہے۔

ایم۔اے۔کے بعد کچھ طلبہ تو یقیناً ذوق وشوق کی بنا پر پی۔ایچ۔ڈی۔میں داخلہ لیتے ہیں۔لیکن بعض طلبہ غور و فکر کی صلاحیت کے فقدان کے باعث بغیر کچھ سوچے سمجھے علمی تحقیق کے میدان میں اتر آتے ہیں اور فوراً ہی بہت سی داخلی اور خارجی پریشانیوں میں گرفتار ہونے لگتے ہیں۔خود سے پڑھیں تو کیا پڑھیں کہ 'سناپسس' بن سکے؟ یہ سوال انھیں ہمیشہ پریشان کرتا ہے۔اور ظاہر ہے کہ استاد اسی وقت رہنمائی کرے گا جب ہمارے پاس کچھ ہو جس پر استاد حرف زنی کر سکے۔چونکہ پہلے زمانے میں بغیر کسی امتحان یا ٹسٹ کے سیدھا داخلہ پی۔ایچ۔ڈی۔میں ہو جاتا تھا اس لیے طلبہ کی بھیڑ سی اکٹھا ہو گئی تھی۔ادھر کچھ برسوں سے ٹسٹ کے ذریعہ داخلہ دینے اور قبل پی۔ایچ۔ڈی۔کورس کے شروع ہونے سے حالات کچھ سازگار ہونے کے امکان ہیں۔لیکن چونکہ یو۔جی۔سی۔نے اب تک اس کورس کا نصاب اور لکچروں کی تفصیلات متعین نہیں کی ہیں، اس لیے طلبہ کی پریشانی من وعن بنی ہوئی ہے۔ہونا یہ چاہیے تھا کہ اس کورس کے سارے لکچر ماہرین

تحقیق سے کرائے جائیں تاکہ طلبہ محققوں کو سن سکیں اور ان سے بالمشافہ گفتگو کر سکیں اور فرداً فرداً اپنے موضوعاتی مسائل یا ذاتی دشواریوں پر بھی بحث کر کے ان کا مداوا تلاش کر سکیں۔ جس سے ان کے کام کرنے کی ہمت اور حوصلے کو تقویت ملے اور وہ اپنے کام کو بہتر و بااثر بنا سکیں۔

پی۔ ایچ۔ ڈی۔ میں داخلہ لیتے وقت سب سے پہلا مسئلہ جو ہمارے سامنے آتا ہے وہ موضوع کے انتخاب کا ہوتا ہے۔ طالب علم کو موضوع کے انتخاب پر بھرپور توجہ صرف کرنی چاہیے کیونکہ یہی وہ مرحلہ ہے جہاں اس کے شوق اور علم دونوں کی آزمائش ہوتی ہے۔ ہمیں کسی کے تجویز کردہ موضوع کو ہی منتخب نہیں کر لینا چاہیے۔ ہاں اگر وہ موضوع طبیعت کے مناسب ہے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ لیکن بہتر یہ ہے کہ طلبہ اپنے تحقیق کا موضوع خود منتخب کریں اور اپنی قوت و صلاحیت پر نظر رکھتے ہوئے اپنے نگراں کے مشورے سے اسے عنوان دیں تاکہ خلیل الرحمٰن اعظمی (''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'') اور شمیم حنفی (''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'') جیسے معیاری مقالے منظر عام پر آئیں۔ طلبہ کو اپنے موضوع سے متعلق مواد کی فراہمی کے لیے اکثر بڑی دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ کئی مرتبہ دور دراز کے سفر کرنے اور لائبریریوں کی خاک چھاننے کے بعد بھی طلبہ کو مایوسی ہی ہاتھ آتی ہے، جس سے ان کی ہمت متاثر ہوتی ہے اور کچھ نیا کام کرنے کا جذبہ ماند پڑنے لگتا ہے۔ طالب علموں کے پاس حوالے کی کتابیں بہت سی نہیں ہوتی ہیں کیونکہ وہ قیمتی ہیں یا کمیاب ہیں اور وقتاً فوقتاً انھیں ایسی معلومات درکار ہوتی ہیں جو فوری طور پر ان کی دسترس میں نہیں ہوتیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ''اردو کیمپس'' کے ذریعہ تمام طلبہ ایک دوسرے سے منسلک جائیں گے اور آپسی امداد کے ذریعے تحقیق کا کام (یا کم از کم تبادلۂ معلومات) نسبتاً آسان ہو جائے گا۔

بہت سے ایسے الفاظ جو پرانے شعرا نے اپنے کلام میں دوسرے معنوں میں استعمال کئے ہیں، وہ آج وقت اور حالات کے بدلنے کے ساتھ دوسرے معنی میں استعمال ہونے لگے ہیں۔ اگر اشعار میں موجود ان الفاظ کے نئے معنی کے ذریعے شعر کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو شعر کا مفہوم ہاتھ سے جاتا رہتا ہے یا کوئی اور مفہوم نکلتا ہے جسے شاعر نے شعوری طور پر اپنے شعر میں پیش کرنے کی کوشش نہ کی تھی۔ ترقی اردو بورڈ، کراچی کے ''اردو لغت تاریخی اصول پر'' جو سب سے اچھا لغت مانا جاتا ہے، اس سے استفادہ کرنے پر بات کچھ بن جاتی ہے، لیکن اس لغت کو حاصل کرنا بجائے خود جوئے شیر لانے کے برابر ہے کیونکہ یہ کمیاب بھی ہے اور بے انتہا قیمتی بھی۔ دیگر لغات میں ''نور اللغات''، ''فرہنگ آصفیہ'' کے علاوہ اور لغات سے کام نکالا جا سکتا ہے لیکن انھیں مکمل استناد حاصل نہیں ہے، کیونکہ دونوں میں من مانی کرنے کا رجحان نمایاں ہے۔ دوسری بات یہ کہ بہت سارے الفاظ ایسے ہیں جن کی تذکیر و تانیث، تلفظ یا املا کے تعلق لغات مختلف رائے پیش کرتے ہیں جس سے طالب علم خواہ مخواہ کی تشویش کا شکار ہو جاتے ہیں۔ زبان بولنے اور لکھنے والوں کا بھی یہی عالم ہے۔ کوئی ''ورثہ'' بفتح اول بولتا ہے تو کوئی بکسر اول۔ کسی نے اپنے شعر میں ''مصرع'' باندھا ہے تو کسی نے ''مصراع''، تو کسی نے ''مصرعہ'' بھی۔ ایسی حالت میں اگر کوئی ایسا لغت ترتیب دیا جا سکے جو عمومی طور ہی پر مستند ہو اور جو آسانی کے ساتھ دستیاب بھی ہو تو میں سمجھتا ہوں سب کے لیے بہت کارآمد ہوگا، خاص کر طلبہ

کے حق میں یہ کام بڑا مفید ثابت ہوگا۔ ممکن ہے چند روشن دل طالب علم مل کر ''اردو کیمپس'' کے کچھ صفحات ایسے لغت کی اجتماعی ترتیب و تالیف میں لگا سکیں۔

ایک بات اور عرض کرنے کی ہے کہ طلبہ کو جن مآخذ سے استفادہ کرنا پڑتا ہے ان میں بہت سارے فارسی میں ہیں۔ جن میں تذکرے، بیاضیں، مکاتیب، فرامین وغیرہ اہم ہیں۔ چاروناچار طالب علم تراجم کا سہارا لیتا ہے اور انھیں بنیادی مآخذ کی طرح استعمال کرتا ہے۔ لیکن بازار میں ان کے جو تراجم موجود ہیں (اگر موجود ہیں) وہ کبھی کبھی اصل متن سے دور معلوم ہوتے ہیں اور پھر صحت متن کے اعتبار سے بھی ناقص ہیں۔ علما نے جگہ جگہ ان تراجم کی کمیوں کی نشاندہی کی ہے۔ کیا ہی اچھا ہوتا اگر تمام مفید متون کی معیاری تدوین عمل میں آتی۔ اس کے بعد کسی ایسے عالم سے جسے دونوں زبانوں پر عبور کے ساتھ ساتھ زبانوں کی تہذیب اور مزاج سے بھی آشنائی ہو، ان کا ترجمہ کرایا جائے اور اسے اصل متن کے ساتھ شائع کیا جائے تو غلطی کے امکان کم ہوں گے۔ اگر غلطی ہوگی بھی اس کی فوراً نشاندہی ہو جائے گی۔ اس سے ایک فائدہ یہ بھی ہوگا کہ طالب علم کے علاوہ باذوق قاری بھی دوسری زبان ادب کے بلا واسطہ حظ حاصل کر سکے گا۔ مجھے امید بلکہ یقین ہے کہ ''اردو کیمپس'' میں ان کمیوں اور دشواریوں کی طرف توجہ دلانے یاد دلاتے رہنے سے صورت حال میں کچھ نہ کچھ تبدیلی ضرور آئے گی۔

پہلے زمانے میں کیا، بلکہ آج کے زمانے میں بھی پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈگری کی شرط تھی کہ مقالہ نئے حقائق پر مبنی ہو یا پہلے سے معلوم حقائق کی نئی تاویل اس میں کی گئی ہو۔ اس اصول پر عمل درآمد کرنے کے لیے آزادی رائے اور مباحثے کا موقع فراہم ہونا ضروری ہے۔ بطور طالب علم ہم چاہتے ہیں کہ ایسا کوئی میدان مہیا ہو جس میں مختلف طرز فکر کے لوگ ایک دوسرے سے دوستانہ اختلاف کر سکیں۔ میں اشعر نجمی صاحب کا شکریہ ادا کرتا ہوں اور مبارکباد دیتا ہوں کہ انھوں نہ صرف ان کمیوں کو محسوس کیا بلکہ اس کے تدارک کے لیے ''اردو کیمپس'' کا اجرا بھی عمل میں آیا۔ شاید یہ نیا رسالہ ''اردو کیمپس'' بڑی حد تک ہم لوگوں کے لیے بھی ایک نیا کیمپس فراہم کر سکے گا۔

پیش لفظ

سید مسعود حسن رضوی ادیب

اب ایک بات خاص طور پر اردو کے نئے ادیبوں سے کہنا ہے۔ وہ بات یہ ہے کہ ادیب کے لیے علوم ادبیہ کی تحصیل بہت ضروری ہے۔ کوئی شخص کسی زبان کا کامل ادیب نہیں قرار دیا جا سکتا جب تک اس نے اس کی صرف ونحو، معنی، بیان، بدیع، عروض، لغت، لسانیات، صوتیات، تنقید کے اصول، ادب کی تاریخ اور ادیبوں اور شاعروں کے حالات کا علم باقاعدہ حاصل نہ کیا ہو اور اس زبان کے ادب اور شعر کا مدت تک گہرا اور وسیع مطالعہ نہ کیا ہو۔

یہ سچ ہے کہ بعض لوگ ان علوم سے واقف ہوئے بغیر اچھے اچھے مضامین لکھ لیتے ہیں۔ مگر ایسے لوگوں کو خوش تحریر یا زیادہ سے زیادہ انشا پرداز کہہ سکتے ہیں، ادیب نہیں کہہ سکتے۔ وہ عبارت کے حسن و قبح وضاحت کے ساتھ بیان نہیں کر سکتے۔ اور صاف تو یہ ہے کہ وہ نہ بالکل صحیح زبان بول سکتے ہیں، نہ بالکل صحیح عبارت لکھ سکتے ہیں۔ ان کی زبان پر غلط الفاظ ضرور جاری ہوتے ہیں اور ان کے قلم سے غلط محاورے اور غلط فقرے اور جملے ضرور نکلتے ہیں۔

فنون لطیفہ میں کوئی شخص محض طبعی مناسبت کی بنا پر ماہر فن نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کا ذوق کتنا ہی صحیح ہو، مگر اصولی واقفیت اور عملی مہارت کے بغیر اس کا شمار اتائیوں ہی میں رہے گا۔ یہی حال ادب کا بھی ہے۔ آج کل ایسے نام نہاد ادیبوں کی کمی نہیں جو علوم ادبیہ سے بہت کم واقفیت رکھتے ہیں اور ناواقفیت یا جہالت سے جو جرأت پیدا ہوتی ہے، اس سے کام لے کر زبان وادب کے ہر مسئلے میں رائے زنی کرنے لگتے ہیں۔ اس سے جو بدنظمی پیدا ہو رہی ہے، وہ ہماری زبان کے لیے کوئی اچھی علامت نہیں ہے۔ اردو کا مستقبل نوجوان ادیبوں کے ہاتھ میں ہے۔ ان کو ادبی علوم کی طرف خاص توجہ کرنا چاہیے تاکہ وہ ہر ادبی اور لسانی معاملے میں خوب جنچی تلی رائے قائم کر سکیں اور ان کی رہنمائی میں اردو شک وشبہ کی راہوں میں اِدھر اُدھر بھٹکتی نہ پھرے، بلکہ ترقی کی یقینی اور سیدھی راہ پر گام زن رہے۔

مدت تک ہمارا نظام تعلیم ایسا رہا ہے کہ اعلیٰ تعلیم میں اپنی زبان کے لیے کوئی جگہ نہ

تھی۔ وسیلۂ تعلیم انگریزی زبان تھی۔ انگریزی لکھنے اور بولنے کی بڑی قدر اور بہت عملی ضرورت تھی۔ اردو پر عبور حاصل کرنے کے نہ موقعے تھے، نہ اس کی کوئی خاص ضرورت تھی۔ انگریزی پڑھتے، لکھتے اور بولتے رہنے سے ہماری تقریر اور تحریر پر انگریزی رنگ چڑھ گیا۔ ہم اپنی زبان کی اصلی خوبیوں اور ذاتی لطافتوں سے بیگانہ ہو گئے اور اپنے الفاظ، محاورے، مثلیں وغیرہ بہت کچھ بھول گئے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے نئے لکھنے والوں کی زبان میں اردو کے ذاتی حسن کی جگہ انگریزی سے مستعار لی ہوئی آرائش نظر آتی ہے۔ اس لیے یہ اب اور بھی زیادہ ضروری ہو گیا ہے کہ ہمارے نئے ادیب علوم ادبیہ کی طرف خاص توجہ کریں۔ اردو لفظوں، محاوروں، مثلوں کے لغت اور فرہنگیں ہمیشہ اپنے مطالعے میں رکھیں اور زیادہ سے زیادہ لفظوں اور محاوروں کے صحیح استعمال کی قدرت پیدا کریں۔ لفظوں کے معین معنوں اور ان کی مقرر ترکیبوں کی نگہداشت، زبان کے ڈھانچے کا تحفظ، غیر زبانوں کے حملے کا دفاع اور نئے لفظوں، نئی ترکیبوں اور نئے محاوروں کے استعمال میں احتیاط، نئے ادیبوں کے اہم فرائض میں داخل ہیں۔

["اردو زبان اور اس کا رسم الخط"، بار اول ۱۹۴۸، بار دوم ۱۹۶۱]

☆

میں زبان وادب کا ایک معمولی طالب علم ہوں، بطور خاص زبان شناسی کے اس باب میں ماہرین کے تبحر علمی سے طلبہ ہی کی طرح مجھے بھی کسب واکتساب کا موقع مل رہا ہے۔ زیر نظر شمارے میں صحت الفاظ، تلفظ اور انشا پر رشید حسن خاں صاحب کے نقطۂ نظر پر مبنی ان کے کچھ مضامین کی تلخیص شامل کی گئی ہے۔ امید ہے، یہ تحریریں قارئین کو اپنا بھولا ہوا سبق یاد دلانے میں معاون ثابت ہوں گی۔

یہاں اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ املا کے تعلق سے رشید حسن خاں صاحب کی بعض باتوں کو تسلیم کرنے میں مجھے تامل ہے، اور یہ کوئی نئی بات نہیں ہے کیوں کہ کئی اردو الفاظ ایسے ہیں جن کا املا اب تک موضوع بحث ہے۔ مثلاً دعویٰ/دعوا، گذر/گزر، توتا/طوطا، وطیرہ/وتیرہ، رحمٰن/رحمان، تمغا/تمغہ، معمہ/معما، پیسہ/پیسا، تماشا/تماشہ وغیرہ صدہا مثالیں ہیں۔ لہٰذا، میں نے اس ضمن میں اپنے ہی عمل کو ترجیح دینے کی جرأت کی ہے۔ — مدیر

انشا

رشید حسن خاں

جملہ،لفظوں سے بنتا ہے۔جملوں سے عبارت بنتی ہے۔اچھی عبارت کے لیے ضروری ہے کہ جملے بے عیب ہوں۔ بے عیب جملے ہم اس وقت لکھ سکتے ہیں جب لفظوں کو اچھی طرح جانتے ہوں۔اچھی طرح جاننے کا مطلب یہ ہے کہ تین باتیں ضرور معلوم ہوں؛ (۱) لفظ کا صحیح املا کیا ہے، (۲) اس کے معنی کیا ہیں، (۳) جملے میں اس لفظ کو کس طرح لانا چاہیے۔اس تیسری بات میں قواعد، روزمرہ، محاورہ؛ یہ سب شامل ہیں۔مطلب یہ ہے کہ قواعد کی غلطی نہ ہو، اسی کے ساتھ ساتھ روزمرہ اور محاورہ بھی درست ہو۔...

اچھی عبارت وہ ہے جو بے عیب بھی ہو اور اس میں بیان کا حسن بھی ہو۔ایک ہی بات کو کئی طرح کہا جا سکتا ہے، ذہین طالب علم اس بات کو جلد ہی سمجھ لیتے ہیں۔وہ کوشش کرتے ہیں کہ اچھے سے اچھے انداز بیان کو اپنائیں۔اس طرف توجہ کرنے سے اور مشق سے اچھی نثر لکھنے کا سلیقہ آتا ہے۔مولانا حالی کا یہ مصرع ہمیشہ نظر کے سامنے رہنا چاہیے:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

اچھی نثر لکھنے کا کوئی مقررہ قاعدہ نہیں۔سوچنے سمجھنے سے یہ بات اپنے آپ ذہن پر روشن ہونے لگتی ہے۔کبھی ایسا کیجیے کہ ایک ہی جملے کو دو تین طرح لکھ کر دیکھیے۔ایک دو بار لفظوں کی ترتیب بدل دیجیے، ایک دو لفظوں کو نکال دیجیے، یا ایک دو لفظوں کو بدل کر دیکھیے۔آپ کو محسوس ہونے لگے گا کہ ایک ہی جملے کی ان کئی شکلوں میں سے کوئی ایک صورت ایسی بھی ہے جو دوسری صورتوں سے بہتر معلوم ہوتی ہے۔

جملے میں جو لفظ لائے جائیں، تو سب سے پہلے یہ دیکھنا چاہیے کہ وہ مطلب کو اچھی طرح ادا کر رہے ہیں؟ ایسا تو نہیں کہ ایک یا دو لفظ بدل دیے جائیں تو پہلے کے مقابلے میں مفہوم بہتر طور پر ادا ہو سکے گا۔گویا اچھا جملہ لکھنے کے لیے مناسب لفظوں کا انتخاب پہلی ضروری بات ہے۔دوسری ضروری بات یہ ہے کہ جن مناسب لفظوں کو منتخب کیا جائے، جملے میں ان کی ترتیب بھی مناسب طور پر ہونا چاہیے۔یہ دیکھا گیا ہے کہ بعض دفعہ کسی جملے میں کسی ایک لفظ کو اِدھر اُدھر کر دینے سے بیان کا حسن بڑھ جاتا ہے، اور کبھی مفہوم ادا کرنے کی بہتر صورت سامنے آجاتی ہے۔

جملے دو طرح کے ہوتے ہیں: مفرد، مرکب۔''مرکب جملے'' وہ ہوتے ہیں جو دو زیادہ مفرد جملوں سے مل کر بنے ہوں۔مثلاً اس جملے کو دیکھیے: ''وہ کل یہاں سے گئے تھے، لیکن آج پھر واپس آگئے اور آتے ہی جم کر بیٹھ گئے؛ مگر ان کے آتے ہی کچھ دوسرے لوگ بھی آگئے اور وہ لوگ بھی ان سے باتیں کرنے لگے، یوں سارا دن گذر گیا۔''

اس طویل جملے میں پانچ چھوٹے چھوٹے جملے شامل ہیں۔ لمبے مفرد جملے لکھنا یا طویل مرکب

جملے لکھنا غلط نہیں۔ بہت سے مقامات پر ان کی ضرورت ہوتی ہے۔یہاں کہنے کی بات یہ ہے کہ مختصر جملوں میں اگر مفہوم آسانی کے ساتھ ادا ہو سکتا ہو، تو پھر طویل جملے لکھنے کی ضرورت نہیں، اسے غیر مناسب کہا جائے گا۔مثال کے طور پر اوپر والے طویل جملے دیکھیے۔اس میں سے 'لیکن'، 'اور'، 'مگر' یہ تین لفظ کم کر دیے جائیں، تو یہ ضرورت سے زیادہ لمبا جملہ، چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم ہو جائے گا: ''وہ کل ہی تو گئے تھے، آج واپس آگئے۔آتے ہی جم کر بیٹھ گئے۔ان کے آتے ہی کچھ اور لوگ بھی آگئے۔یہ لوگ بھی ان سے باتیں کرتے رہے۔یوں سارا دن گذر گیا۔''

لمبے لمبے جملوں میں کبھی یہ خرابی پیدا ہو جاتی ہے کہ زائد لفظ شامل ہو جاتے ہیں۔یہ بھی ہوتا ہے کہ مفہوم کی تکرار ہو جاتی ہے کہ ایک ہی بات کو بار بار کہا جاتا ہے۔عبارت میں زائد یعنی فالتو لفظ ہوں، اسے عیب کہا جائے گا۔اسی طرح مفہوم کی تکرار ہو، تو اسے بھی خرابی مانا جائے گا۔نئے لکھنے والوں کو شروع میں اس کا اچھی طرح اندازہ نہیں ہو پاتا۔جب مشق ہو جائے اور لکھنا آجائے، تب ضرورت کے مطابق ہر طرح کے جملے لکھے جا سکتے ہیں۔شروع میں مفرد جملے کو مرکب جملے پر ترجیح دینا چاہیے۔یہ بھی کوشش کرنا چاہیے کہ جملے ضرورت سے زیادہ طویل نہ ہوں۔

ایک مثال سے اسی وضاحت اچھی طرح ہو سکے گی۔ایک تنقیدی مضمون میں لکھے گئے اس جملے کو دیکھیے:

> مرزا عبدالقادر بیدل، مرزا غالب اور مرزا یاس یگانہ چنگیزی کی روایات فکر وفن کے امین، کلاسیکی زبان و ادب سے استادانہ واقفیت اور اپنے وسیلۂ اظہار پر مکمل دسترس رکھنے والے، تجزیہ و تفتیش کے مراحل سے گذر کر اپنے پیرایۂ بیان کو زیادہ سے زیادہ شخصی، انفرادی اور مکمل بنانے والے، زمان و مکان کے مسائل کو عشق و وجدان کے تناظر میں قلم بند کرنے والے شاعر نے اردو غزل میں کیسے کیسے گراں قدر اشعار کا اضافہ کیا ہے، جن کی کیفیت سدا بہار ہے، جن کی لطافت و اثر آفرینی قائم و دائم ہے۔

یہ ایک جملہ ہے۔ جملہ کیا ہے، شیطان کی آنت ہے۔اس سے لکھنے والے کا اناڑی پن ظاہر ہوتا ہے۔شروع میں مشق کم ہوتی ہے اور معلومات زیادہ نہیں ہوتی، یہی وجہ ہے کہ مختصر اور مفرد جملے لکھنے پر زور دیا جاتا ہے۔ابتدا میں اچھی عبارت لکھنا آجائے، تو پھر یہ خوبی قلم کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔شروع میں اس طرف توجہ نہ کی جائے، تو پھر زندگی بھر اس خرابی کو بھرنا بھگتنا پڑتا ہے۔اوپر جس طویل جملے کو نقل کیا گیا، وہ اس کا منھ بولتا ثبوت ہے۔کبھی خواجہ حسن نظامی کا کوئی مضمون مل جائے تو اسے دل لگا کر اور نظر جما کر پڑھیے گا۔آپ دیکھیں گے کہ زیادہ تر مختصر جملے ہیں۔بیان میں سادگی اور صفائی ہے۔عربی فارسی کے مشکل لفظ نہ ہونے کے برابر ہیں۔چھوٹے چھوٹے جملوں نے عبارت کو چست بنا دیا ہے۔ فالتو لفظوں کا پتا نشان نہیں ملے گا۔عبارت اس صفائی کے ساتھ مطلب کو ادا کر رہی ہے جیسے نظر شیشے کے پار ہو جاتی ہے۔طاقت سے بھری ہوئی روانی ایسی ہے جیسے جھرنا بہ رہا ہو...اچھی نثر میں یہی خوبیاں ہوتی ہیں۔...

دو طالب علم باتیں کر رہے تھے۔ایک نے کہا: ''مارننگ میں ایک فرینڈ کے گھر گیا تھا۔پھر فادر کے ساتھ شاپنگ کرنے نکل گیا۔آفٹرنون میں پلے گراؤنڈ پر گیا۔وہاں ٹی بریک کے بعد کھیل کی بگننگ بس

ہوئی تھی''۔ آپ نے ضرور محسوس کر لیا ہوگا کہ ان صاحب کی گفتگو میں انگریزی کے لفظ غیر ضروری طور پر استعمال میں آئے ہیں۔ انگریزی کے بہت سے لفظ ہماری زبان میں شامل ہو چکے ہیں اور وہ زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ یہ ایسے لفظ ہیں جن کا بدل ہمارے پاس موجود نہیں ہے۔ جیسے: اسٹیشن، اسکول، میزائل، تھرمامیٹر، اڈیٹر، آکسیجن، ہائڈروجن، ناول، فلم، ٹیلی ویژن، ریفریجیٹر، لاؤڈ اسپیکر، پینسل، ایٹم وغیرہ۔ غرض کہ ایسے بہت سے لفظ ہیں۔ اب یہ سب لفظ اردو کے اپنے لفظ ہیں۔ اگر کوئی شخص مثلاً لاؤڈ اسپیکر کی جگہ ''آلۂ مکبر الصوت'' استعمال کرے یا جیسے تھرمامیٹر کی جگہ ''مقیاس الحرارت'' کہے تو سمجھا جائے گا یہ شخص زبان کو مشکل اور بوجھل بنانا چاہتا ہے، اس کو اچھا نہیں سمجھا جائے گا۔ اسی طرح جن لفظوں کے بدل ہمارے پاس پہلے سے موجود ہیں، ان کی جگہ انگریزی لفظ لانا بے تکے پن کی بات ہے۔ اس سے گفتگو اور تحریر، دونوں کا رنگ بگڑ جائے گا۔ اوپر جس گفتگو کا حوالہ دیا گیا ہے، اس کا بھی یہی احوال ہے۔ اسے بگڑی ہوئی اردو کہا جائے گا۔ وجہ یہ ہے کہ اس میں انگریزی کے جتنے لفظ آئے ہیں، وہ سب غیر ضروری طور پر بھرے گئے ہیں۔ آسانی کے ساتھ یہ کہا جا سکتا تھا کہ ''میں صبح کے وقت ایک دوست کے گھر گیا تھا۔ پھر والد صاحب کے ساتھ کچھ خریدنے کے لیے بازار چلا گیا۔ سہ پہر کو کھیل کے میدان میں پہنچا، وہاں چائے کے وقفے کے بعد کا کھیل بس شروع ہوا تھا''۔

ایک ادبی رسالے کے ایڈیٹر نے دسمبر-فروری ۱۹۹۲ کے شمارے میں لکھا ہے: ''ساہتیہ اکادمی جیسے معتبر ادارے کے اعلان سے بہت پہلے انعام پانے والے کا نام مصدقہ انداز میں سرکولیشن میں آتا رہا ہے''۔ ''سرکولیشن میں آتا رہا ہے'' بے جوڑ ٹکڑا ہے۔ یہاں انگریزی کا ایک لفظ غیر ضروری طور پر شامل عبارت ہو گیا ہے۔ اس کی جگہ عام فہم اردو لفظ بہ آسانی لایا جا سکتا تھا [مثلاً گفتگو، تذکرہ، بات چیت وغیرہ: مدیر]۔ ایسی بے جوڑ پیوند کاری عبارت کو خراب کر دیا کرتی ہے۔ پرانے لوگ ایسی زبان کو ''گوراشاہی اردو'' کہا کرتے تھے۔ ایسی گفتگو یا تحریر سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ شخص بد ذوق بھی ہے اور مناسب و غیر مناسب لفظوں کے انتخاب اور استعمال میں جو فرق ہوتا ہے، اس سے بھی واقف نہیں۔

عبارت کی خرابی میں زائد لفظوں کا حصہ بھی کچھ کم نہیں ہوتا۔ زائد لفظوں سے مراد ہیں ایسے لفظ جن کو اگر نکال دیا جائے تو مفہوم پر اثر نہ پڑے اور عبارت پہلے سے بہتر ہو جائے۔ پنڈت ہری چند اختر اپنے زمانے کے مشہور شاعر اور ادیب تھے۔ انھوں نے ایک بار ایک نئے لکھنے والے سے کہا تھا: ''یہ تو بہتوں کو معلوم ہوتا ہے کہ کیا لکھنا ہے، لیکن یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہوتی ہے کہ کیا نہیں لکھنا ہے''۔ کیسی اچھی بات کہی تھی!

ایک مشہور مجسمہ ساز سے لوگوں نے پوچھا کہ آپ اس قدر خوب صورت مجسمے کیسے بنا لیتے ہیں۔ اس نے جواب دیا: ''میں پتھر کی سل میں سے فالتو حصے نکال دیتا ہوں''۔ باکمال استاد نے ایک جملے میں پوری بات کہہ دی اور بات بھی کیسی، جس کی تشریح کی جائے تو کئی صفحے لکھے جا سکتے ہیں۔

☆اس جملے کو دیکھیے: ''چوں کہ وہ بیمار تھے، اس لیے میں ان کو دیکھنے کے لیے گیا تھا''۔ اب اس جملے کو اس طرح لکھ کر دیکھیے: ''وہ بیمار تھے، اس لیے میں ان کو دیکھنے گیا تھا''۔ مفہوم وہی رہا، اس میں ذرا سی

بھی کمی نہیں ہوئی۔ 'چوں کہ' اور 'کے لیے' کے نکل جانے سے جملہ بہتر ہو گیا۔

☆ایک اور جملہ: ''وہ اگرچہ مصروف نہیں تھے، مگر وہ میرے پاس نہیں بیٹھے''۔ اس کو اس طرح لکھ کر دیکھیے: ''وہ مصروف نہیں تھے، مگر میرے پاس نہیں بیٹھے''۔ جملے کے شروع میں 'اگرچہ' زائد ہے۔ اسی طرح 'وہ' کی تکرار بھی غیر ضروری ہے۔ دو زائد لفظ نکل گئے تو جملہ بہتر ہو گیا۔

☆''ہم نے سارا سامان تیار کر لیا تھا، مگر اس کے باوجود انھوں نے یہاں ٹھہرنا پسند نہیں کیا، شام ہی کو چلے گئے۔''

دوسرے جملے کے شروع میں 'مگر اس کے باوجود' آیا ہے۔ اس میں سے 'مگر' کو نکال دیجیے اور یوں لکھ کر دیکھیے: ''ہم نے سارا سامان تیار کر لیا تھا، اس کے باوجود انھوں نے...''۔ اب اسی کو یوں لکھیے: ''ہم نے سارا سامان تیار کر لیا تھا، مگر انھوں نے یہاں ٹھہرنا پسند نہیں کیا''۔ دونوں صورتوں میں عبارت ہر لحاظ سے مکمل ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ 'مگر' اور 'اس کے باوجود' میں سے ایک ٹکڑا زائد ہے۔

☆''وہاں ایسی کوئی جگہ موجود نہیں کہ جہاں مسافر کسی سایہ دار درخت کی چھانو میں بیٹھ سکے''۔ اسی مرکب جملے کو اس طرح لکھ کر دیکھیے: ''وہاں ایسی کوئی جگہ نہیں جہاں مسافر کسی سایہ دار درخت...''۔ بات بھی مکمل ہو گئی اور بیان کے لحاظ سے عبارت بھی بہتر ہو گئی۔ اب معلوم ہوا کہ پہلے جملے میں 'کہ' اور 'موجود نہیں' دو ٹکڑے زائد تھے۔ ان سے اصل مفہوم میں کسی طرح کا اضافہ نہیں ہوا تھا۔ ان کے نکال دینے سے اصل مفہوم میں کسی طرح کی کمی نہیں ہوئی۔ ہاں یہ ضرور ہوا کہ بیان کے لحاظ سے یہ جملہ پہلے جملے کے مقابلے میں بہتر ہو گیا۔...

☆''محمود وہاں گئے تو ہیں، لیکن دیکھیے کیا ہوتا ہے۔'' قواعد کے مطابق اس جملے میں کوئی عیب نہیں۔ اچھا اب اسے اس طرح لکھ کر دیکھیے: ''محمود وہاں گئے تو ہیں، دیکھیے کیا ہوتا ہے''۔ مفہوم میں کمی نہیں ہوئی۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ایسے جملوں میں 'لیکن' نہ لکھا جائے تب بھی جملہ ہر لحاظ سے مکمل رہے گا۔

مگر، لیکن، اگر، چوں کہ، کہ، اگرچہ؛ یہ سب کام کے لفظ ہیں۔ مرکب جملوں میں ان کی ضرورت پڑتی ہے۔ بعض دفعہ ان کے بغیر مرکب جملے میں ربط پیدا نہیں ہو پاتا۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ہے کہ کبھی کبھی ان کے بغیر جملہ مکمل ہو سکتا ہے۔ ایسی صورت میں ان کو شامل کرنے کی ضرورت نہیں یہ ضروری ہے کہ یہ دونوں پہلو لکھنے والے کی نظر میں رہیں۔

☆''یہ مانا کہ آپ وہاں نہیں جائیں گے۔'' اس جملے میں قواعد کے لحاظ سے کوئی عیب نہیں، اس کے باوجود اس میں سے 'کہ' نکل سکتا ہے: ''یہ مانا آپ وہاں نہیں جائیں گے''۔ بات مکمل ہے، کسی طرح کی کمی پیدا نہیں ہوئی، البتہ بیان کی خوبی کچھ بڑھ گئی۔

☆''غرضیکہ وہ سب لوگ دوبارہ وہیں چلے گئے۔'' 'غرضیکہ' لکھنے کی مطلق ضرورت نہیں۔ 'غرض کہ' کافی ہے۔ اس کی جگہ 'الغرض' بھی لکھا جاتا ہے، مگر اس میں عربی پن زیادہ ہے۔ 'غرض کہ' مناسب ٹکڑا ہے۔

☆ 'یعنی کہ' کبھی کبھی دیکھنے اور سننے میں آجایا کرتا ہے۔ اس میں 'کہ' زائد ہے، 'یعنی' کافی ہے۔

☆ ایک مشہور لکھنے والے نے لکھا تھا: ''حالانکہ انھیں شائع ہوئے ڈیڑھ صدی سے زیادہ کا زمانہ گذر چکا ہے''۔ 'زیادہ کا زمانہ' میں 'کا' زائد ہے۔ ''ڈیڑھ صدی سے زیادہ زمانہ گذر چکا ہے'' لکھنا بہتر ہوتا۔

☆ ''اب تم کدھر کو جاؤ گے۔'' پہلی ہی نظر میں معلوم ہوسکتا ہے کہ 'کدھر کو' میں 'کو' زائد ہے۔ ''اب تم کدھر جاؤ گئے'' بہتر انداز بیان ہوگا۔

☆ ''وہ ادھر کو گئے ہیں۔'' اس میں بھی 'کو' زائد ہے۔ ''وہ ادھر گئے ہیں'' لکھنا مناسب ہے۔

یہاں ایک بات کی وضاحت کردی جائے۔ اُدھر کو، اِدھر کو، جدھر کو، کدھر کو استعمال میں آئے ہیں، شاعروں کے یہاں خاص طور پر۔ مثلاً مولانا حالی کا مشہور مصرع ہے: چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی۔ اس بنا پر ہم ان لفظوں کو غلط نہیں کہیں گے، البتہ یہ ضرور کہیں گے کہ نثر میں شاعروں کی پیروی نہیں کرنا چاہیے☆۔ شاعروں کو تو بہت سی آزادیاں حاصل ہوتی ہیں۔ ہم ان پر اعتراض نہیں کریں گے، لیکن جب ہم نثر لکھیں گے تو خیال رکھیں گے کہ زائد لفظ جملے میں نہ آنے پائیں۔ اسی وجہ سے ہم 'ادھر کو' نہیں لکھیں گے، صرف 'ادھر' لکھیں گے۔ اسی طرح جدھر اور کدھر۔

☆ 'اگرچہ' صحیح لفظ ہے، استعمال میں آتا ہے۔ بعض لوگ یہ غضب کرتے ہیں کہ 'اگرچہ کہ' لکھتے ہیں۔ 'اگرچہ' کافی ہے۔ 'کہ' بے ضرورت ہے، اس کی گنجائش ہی نہیں۔

ہاں 'بہ شرطے کہ' ٹھیک ہے، اسے بلا تکلف لکھا جاسکتا ہے۔ لکھا بھی جاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس میں فارسی پن نمایاں ہے۔ آپ اگر اپنی نثر میں اس کی جگہ 'شرط یہ ہے' لکھیں تو بہتر ہوگا۔ شروع میں بھاری بھر کم لفظوں سے ممکن حد تک بچنا چاہیے۔ مثلاً: ''میں آجاؤں گا، شرط یہ ہے کہ آپ بھی صحیح وقت پر آنے کا وعدہ کریں''۔

["انشا اور تلفظ"، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، دھلی، ۲۰۱۱]

☆ حالی کے مصرعے میں ''ادھر'' کے پہلے امر کا صیغہ (چلو) ہے۔ لہٰذا یہاں ''کو'' ہی بہتر ہے۔ حالی نے بالکل درست لکھا ہے۔ مدیر

جو چیز اردو کے خلاف ہے، وہ غلط ہے

سید انشا

جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا، وہ اردو ہوگیا، خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح، وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو بھی صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہے تو بھی صحیح۔ اس کی صحت اور غلطی، اس کے اردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے۔ کیوں کہ جو چیز اردو کے خلاف ہے، وہ غلط ہے، گو اصل میں صحیح ہو۔ اور جو اردو کے موافق ہے، وہی صحیح ہے، خواہ اصل میں صحیح نہ بھی ہو۔

[ترجمۂ دریائے لطافت، ص: ۳۵۲]

لسانی لغزشیں

شمس الرحمٰن فاروقی

[شمس الرحمٰن فاروقی نے ریاض الرحمٰن شروانی، ایڈیٹر ''کانفرنس گزٹ''، علی گڑھ کو ایک علمی مراسلہ لکھا تھا۔ یہ مراسلہ ان لوگوں کے لیے یقیناً کار آمد ہوگا جو درست زبان لکھنے سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ مدیر]

مارچ ۲۰۱۱ کے ''گزٹ'' کی فہرست میں فرحت علی خاں صاحب کے مضمون پر نظر پڑی تو دل خوش ہوا کہ اس زمانے میں ایسے لوگ باقی ہیں جنھیں زبان کا درد ہے۔ لیکن جب مضمون پڑھا تو انتہائی رنج ہوا کہ خود خان موصوف کی زبان اغلاط اور غلط فہمیوں سے پر ہے۔ رسالوں میں مراسلہ نگاری میں نے ایک مدت مدید سے ترک کر رکھی ہے۔ اس مضمون کو دیکھ کر میں صرف رنج کرتا اور چپ رہ جاتا لیکن ایک تو اس میں اغلاط بہت ہیں اور اس کا امکان ہے کہ طالب علم یا مبتدی اسے پڑھیں گے تو اور گمراہ ہوں گے اور دوسری بات یہ کہ اس بات پر حیرت ہوئی کہ آپ نے یہ مضمون کسی حاشیے کے بغیر چھاپ دیا۔ لہٰذا یہ چند معروضات پیش کرتا ہوں۔ امید ہے مضمون نگار محترم اور آپ خفا نہ ہوں گے بلکہ میری باتوں پر ٹھنڈے دل سے غور کریں گے۔

ارشاد مضمون نگار

۱۔ کسی زبان کے حرف و لفظ لکھ لکھ کر روزی پا رہا ہے۔
۲۔ بقول علامہ اقبال... آدمیت شود مقام آدمی
۳۔ اگر ہمارے پاس، یا صاحب قلم کے پاس علم ہوگا تو ہرگز آدمیت سے نہیں گرے گا۔

میری عرض

۱۔ حرف کے بغیر لفظ نہیں۔ ''لکھ لکھ کر'' سے ضد اور زبردستی کے معنی نکلتے ہیں جو غالباً مقصود نہیں۔
۲۔ اقبال کے شعر کا کوئی محل نہیں۔ دوسرا مصرع ناموزوں اور بے معنی لکھا گیا ہے۔
۳۔ ☆ ''ہمارے پاس ...علم ہوگا ...آدمیت سے نہیں گرے گا۔'' فاعل کچھ اور فعل کچھ ہے۔ ☆ ''ہمارے'' اور ''صاحب قلم'' میں کیا کچھ فرق ہے؟ ☆ علم ایسی شے نہیں جو کسی کے ''پاس'' ہو۔ ☆ ''نہیں'' کی جگہ ''نہ'' لکھیں۔ ☆ ''ہرگز آدمیت سے...'' کی جگہ ''درجۂ آدمیت سے ہرگز...'' لکھیں۔

یہ تو پہلے پیراگراف کے چند جملوں کا حال تھا۔ اب کچھ صریح اغلاط کی نشان دہی کرتا ہوں:

(۱) ''آپریٹ کرنا'' کے بجائے ''کام کرنا'' یا ''چلانا'' لکھیں۔

(۲) ''رموز واوقاف کچھ آتا ہی نہیں۔'' عرض ہے کہ ''رموز'' اور ''اوقاف'' الگ الگ نہیں ہیں۔

یہ فقرہ ''رموزِ اوقاف'' مع اضافت ہے، مع عطف نہیں۔ ''رموز اوقاف''، یعنی وہ علامات جن سے معلوم ہوتا ہے کہ عبارت میں کس جگہ اور کس طرح کا وقف ہے۔

(۳) ''رموز و اوقاف کچھ آتا ہی نہیں، قواعد سے نابلد ہوتا ہے۔'' اس جملے میں فاعل نہیں ہے۔

(۴) ''اس کی وجہ کئی ہیں'' کی جگہ لکھیے ''اس کی وجہیں...''

(۵) ''استاد توجہ نہیں دیتے، پڑھانے سکھانے پر''، یہ ہندی کی عبارت ہوگئی۔ اردو میں یوں لکھیے، ''استاد پڑھانے لکھانے پر توجہ نہیں دیتے''؛ ''سکھانا پڑھانا'' برے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔

(۶) ''کالج'' اور ''یونیورسٹی''، یہ الفاظ انگریزی سے اردو میں آگئے ہیں، ان کو سب قبول کرتے ہیں۔ لیکن ''کالجز اور یونیورسٹی لیول'' ترک کیجیے اور ''کالجوں اور یونیورسٹی کی سطح پر'' لکھیے۔

(۷) ''نمبرنگ میں بیجا رعایت'' کی جگہ ''نمبر دینے...'' لکھیے۔

(۸) ''اقسام اسلوب، وضاحت اور بلاغت جو تحریر کا کمال اور عظمت ہے، وہ قواعد کا ہی رہین منت ہے۔'' اگر ''اقسام اسلوب'' کوئی چیز ہے بھی تو اسے ''تحریر کا کمال اور عظمت'' کیونکر کہیں گے؟ اور تین فاعلوں (اقسام اسلوب، وضاحت، بلاغت) کے لئے دو جگہ فعل واحد ''ہے'' لایا گیا ہے۔ ''اقسام اسلوب'' خود بھی جمع ہے، لیکن پھر بھی فعل واحد رکھا گیا۔

(۹) صرف قواعد کو تحریر کے ''کمال'' اور ''عظمت'' کا ضامن قرار دیا جائے تو ہر وہ تحریر جس میں قواعد کی پابندی کی گئی ہے اسے کمال اور عظمت کا حامل کہنا ہوگا۔ ایسی صورت میں ان لفظوں کے معنی ہی فوت ہوجائیں گے۔ ''اقسام اسلوب''، نہیں بلکہ ''اعلیٰ اسلوب'' کسی تحریر کی خوبی کا ضامن ہوسکتا ہے۔

(۱۰) ''دوڑا گھوڑا میدان میں اور گھوڑا میدان میں دوڑا''، اس مثال سے کیا ثابت کیا گیا ہے؟

(۱۱) ''سر کو مر جائیں نہ ٹکرا کے اسیران چمن/ سر کو ٹکرا کے نہ مرجائیں اسیران چمن'' کے بارے میں لکھتے ہیں، ''مصرعے دونوں موزوں مگر ایک فصیح، ایک معمولی۔'' گویا ''فصیح'' کی ضد ''معمولی'' ہے۔ بحث تو یہاں قواعد پر ہو رہی تھی، اس میں فصیح اور غیر فصیح کی بحث اٹھانے کی کیا ضرورت تھی؟ اور اگر یہ معاملہ زیر بحث لانا ہی تھا تو تفصیل بیان کرتے۔

(۱۲) خان صاحب لکھتے ہیں: ''مجھے آپ سے بات کرنی تھی۔ جب کہ بات کرنا تھی لکھنا چاہیے، فعل ہمیشہ مذکر ہوتا ہے۔'' یہ عبارت بے ربط اور غلط اور مہمل ہے۔ بے ربطی تو صاف ظاہر ہے۔ غلطی یہ ہے کہ ''بات کرنا'' اور ''بات کرنی'' دونوں درست ہیں۔ اول الذکر لکھنؤ میں زیادہ رائج ہے اور موخر الذکر دہلی میں زیادہ رائج ہے۔ بہادر شاہ ظفر کا مطلع مہدی حسن صاحب نے مشہور کر دیا ہے ؎

بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی
جیسی اب ہے تری محفل کبھی ایسی تو نہ تھی

یہ قول مہمل ہے کہ ''فعل ہمیشہ مذکر ہوتا ہے۔'' فعل کا صیغہ مذکر یا مونث ہوتا ہے، فعل میں تذکیر و تانیث کہاں؟

(۱۳) خان موصوف لکھتے ہیں کہ ''رہائش گاہ'' غلط ہے، صرف ''رہائش'' کافی ہے۔ لیکن اگر قاعدے ہی پر زور دینا ہے تو ''رہائش'' بھی غلط ہے۔ اردو میں حاصل مصدر بنانے کا کوئی قاعدہ نہیں۔ لوگوں نے فارسی طریقہ استعمال کر کے ''رہنا'' سے ''رہائش'' بنا لیا (حالانکہ اگر فارسی طریقہ درستی سے لگتا تو ''رہائش'' نہیں بلکہ ''رہش'' بنتا، جیسے ''رفتن'' سے ''روش'')۔ میں خود ''رہائش'' اور ''رہائش گاہ'' نہیں بولتا، لیکن اب یہ دونوں اس قدر عام ہوگئے ہیں کہ بہت جلد انھیں درست ہی قرار دے دینا پڑے گا۔

(۱۴) ''سِر'' بکسر اول بمعنی ''فرق''، یعنی Head پہلے زمانے میں رائج تھا۔ کئی علاقوں (خاص کر اودھ اور بہار) میں اب بھی رائج ہے، اگرچہ پہلے سے بہت کم۔ بہت سے محاوروں میں ''سَر'' بفتح اول کی جگہ بکسر اول ہی مرجح کہا گیا ہے، مثلاً ''سر اٹھانا؛ سر میلا ہونا؛ سر کٹانا؛ سر کٹوانا؛'' وغیرہ میں ''سِر'' بکسر اول ہی بہتر تھا۔ اب ''سَر'' بفتح اول زیادہ رائج ضرور ہے لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ ''سِر'' بکسر اول درست ہی نہیں ہے۔ اس طرح کی غلط پابندیوں سے طالب علم کی معلومات میں اضافے کے بجائے تخفیف ہوگی۔

(۱۵) ممکن ہے اثر صاحب اپنی پوتی کی زبان سے محاورہ ''سر میں درد ہے'' سن کے اشکبار ہوگئے ہوں (اس واقعے کو بے سند قبول کرنے میں مجھے سخت تامل ہے)۔ لیکن نئے محاورے بنتے ہی رہتے ہیں اور جب کوئی نیا محاورہ مقبول ہوجائے تو اس سے خوف کھانا بیجا ہے۔ آج کل ''سر میں درد، پاؤں میں درد، دل میں درد'' وغیرہ جیسے بے شمار محاورے عام ہیں۔ یہ کہنا کہ ''سر دکھ رہا ہے/ سر درد کر رہا ہے'' بولنا چاہیے، کیونکہ درد، سر کے ''اندر'' نہیں ہوتا، غیر ضروری تکلف ہے۔ ''درد'' کی جائے وقوع کو ظاہر کرنے کے لیے ''میں'' نہ صرف عام ہے بلکہ مستحسن بھی ہے۔ مثلاً ''دانت میں درد'' کہنا ''درد دنداں'' یا ''دانت دکھنا'' کہنے سے بدرجہا بہتر ہے۔ ''آنکھ'' کے ساتھ البتہ ''آنکھ میں درد'' کچھ کم مستعمل ہے، لیکن غریب نہیں۔ ''آنکھ/ آنکھیں دکھنا'' زیادہ رائج تھا، اب کم ہوتا جاتا ہے۔

زبان کے معاملے میں قیاس نہیں چلتا۔ جوش صاحب کہتے تھے کہ ''آپ کے مزاج کیسے ہیں'' کہنا غلط ہے کیونکہ ''مزاج'' تو ایک ہی ہوسکتا ہے۔ لیکن اسی اعتبار سے ''آپ کے باپ کون تھے'' کی جگہ ''آپ کا باپ کون تھا'' بولنا چاہیے کیوں کہ ''باپ'' تو ایک ہی ہوسکتا ہے۔ ایک عربی داں صاحب نے فرمایا کہ ''اللہ تعالیٰ فرماتے ہیں''؛ ''اللہ تعالیٰ بہتر جانتے ہیں'' وغیرہ فقرے مائل شرک اور قابل ترک ہیں کیوں کہ ان سے گمان گذرتا ہے کہ نعوذ باللہ، ایک سے زیادہ اللہ ہیں۔ ان سے کوئی پوچھتا کہ ''آپ کے والد کہاں کے تھے'' جیسے جملے بھی غلط ہونا چاہیے کیونکہ ان سے گمان گذرتا ہے کہ لاحول ولا آپ کے بیک وقت دو باپ ہیں۔

(۱۶) ''پان لگانا'' اور ''پان بنانا'' میں فرق کرنا بھی زبان کی اصل صورت حال سے بے خبری کی علامت ہے۔ ممکن ہے ظہیر الدین علوی صاحب کا خیال رہا ہو کہ صرف ''جوتا'' لگتا ہے اور ''پان'' تو صرف بنتا ہے۔ لیکن فرحت علی خان صاحب کی خدمت میں مثنوی ''زہر عشق'' کا شعر حاضر کرتا ہوں ؎

یاد اپنی تمھیں دلاتے جائیں
پان کل کے لیے لگاتے جائیں

اگر فرحت صاحب کا نقل کردہ واقعہ صحیح ہے تو ظہیر الدین علوی کے خیال میں دوسرا مصرع یوں رہا ہوگا ع

جوتا کل کے لیے لگاتے جائیں

خان صاحب کے بقول، ظہیر الدین صاحب نے فرمایا کہ ''یہاں سوچ سمجھ کر بولو بھائی، یہ لکھنؤ ہے۔'' لیکن ''پان بنانا'' کی جو تین اسناد مجھے لغات میں ملیں ان میں سے دو دہلی کی ہیں اور ایک لکھنؤ کی۔ اور ''پان لگانا'' کی ایک سند جو لغات میں ملی، وہ یہی لکھنؤ کی ''زہر عشق'' والی سند تھی۔ ''آصفیہ'' اور فیلن میں ''پان بنانا/ پان لگانا'' دونوں ہیں، سند کوئی نہیں دی لیکن ان لغات میں سند کا التزام نہیں۔ ''نور اللغات'' میں دونوں محاورے مع سند درج ہیں۔ پلیٹس (Platts) میں بھی دونوں محاورے درج ہیں۔

خان صاحب کے مضمون میں اور بھی اغلاط ہیں، لیکن مثال کے طور پر شاید اتنے ہی کافی ہوں گے۔

اردو سے فارسی اور عربی لفظوں کو نکالنا؟

سید مسعود حسن رضوی ادیب

فارسی، عربی لفظوں کی آمیزش سے اردو میں یہ خصوصیت پیدا ہوگئی ہے کہ ہندوستان کی تمام زبانوں میں صرف یہی ایک زبان ہے جو ایشیا کے کئی ملکوں کی زبانوں سے بہت قریب ہے، جس کو بولنے اور سمجھنے والے ان ملکوں میں بھی موجود ہیں اور جن کو ان ملکوں کے باشندے بھی آسانی سے سیکھ سکتے ہیں۔ اس طرح اردو جاننے والوں کے لیے فارسی، عربی اور ترکی سیکھ لینا اوروں کے مقابلے میں کہیں زیادہ آسان ہے۔ اس صورت حال سے صاف ظاہر ہے کہ اردو زبان ہندوستان اور متعدد ایشیائی ملکوں کے درمیان تمدنی اور تہذیبی تعلقات قائم کرنے کا بہت اچھا ذریعہ ہے اور اس میں سے فارسی، عربی لفظوں کو نکال کر سنسکرت الفاظ داخل کرنا اس کو اس صفت سے محروم کر دینا ہے۔۔۔۔

ہندی کے اکثر حمایتی اس وقت اس کو تمام خارجی عناصر سے پاک کرنے کی کوششیں کر رہے ہیں۔ بعض لوگ اس معاملے میں حد سے گذر گئے ہیں کہ عربی فارسی لفظوں کے ساتھ ہندی کے ان عام فہم اور کثیر الاستعمال لفظوں کو بھی نکال رہے ہیں جو ہندی اور اردو میں مشترک ہیں۔ مثلاً لڑکا، لڑکی، پہاڑ اور پانی کے سے لفظ تو کسی دوسرے ملک سے نہیں آئے تھے۔ پھر ان کو چھوڑ کر بالک، مہیلا، پربت اور جل کہنے کی کیا ضرورت ہے؟ مانوس اور آسان لفظوں کو نکال کر اجنبی اور مشکل لفظوں کو ان کی جگہ دینا کسی زبان کی ترقی میں کیوں کر معاون ہوسکتا ہے؟ بعض لوگ اردو والوں پر بھی یہ اعتراض کر دیتے ہیں۔ مگر کیا کوئی کہہ سکتا ہے کہ اردو میں لڑکے کی جگہ طفل یا کودک، لڑکی کی جگہ دختر یا صبیہ، پہاڑ کی جگہ کوہ یا جبل اور پانی کی جگہ آب یا ماء لکھنا بہتر سمجھا جاتا ہے، یا اس طرح کی کوئی تحریک کبھی شروع کی گئی، یا ایسی کوئی تجویز کبھی کسی نے پیش کی؟

["اردو زبان اور اس کا رسم الخط"، بار اول ۱۹۴۸، بار دوم ۱۹۶۱]

تلفظ

رشید حسن خاں

املا اور انشا دونوں کا تعلق لکھنے سے ہے۔ یہ ٹھیک ہے: مگر جو کچھ لکھا گیا ہے، اسے پڑھا بھی جائے گا، یوں تلفظ بھی اس عمل کا ضروری حصہ بن جاتا ہے۔ جس طرح غلط املا پر اعتراض کیا جائے گا، اسی طرح غلط تلفظ پر بھی ٹوکا جائے گا۔ لفظوں کا صحیح تلفظ نہ معلوم ہو تو بار بار شرمندگی اٹھانا پڑے گی۔ سبق پڑھنے یا پڑھانے کے دوران کسی لفظ کو صحیح طور پر نہیں پڑھا، تو درجے میں سب کے سامنے شرمندہ ہونا پڑے گا۔ کوئی مضمون پڑھ کر سنایا اور کسی ایک لفظ کا تلفظ بھی غلط ہو گیا تو بڑی رسوائی ہوگی۔ یہ امید کی جاتی ہے کہ اچھے طالب علم لفظوں کو صحیح طور پر ادا کریں گے۔ ہم اپنے صحیح لکھے ہوئے کو غلط کرکے پڑھیں، یہ کوئی اچھی بات نہیں۔

مثال کے طور پر ایک لفظ ''گذشتہ'' کو لیجیے۔ اسے ''گزشتہ'' لکھا گیا تو یہ املا کی غلطی ہوگی۔ لکھا تو صحیح طور پر ''گذشتہ'' (ذال کے ساتھ) لیکن جب پڑھنے کھڑے ہوئے تو ''گذِشتہ'' (ذال کے نیچے زیر)، یہاں لکھاوٹ صحیح رہی، تلفظ غلط ہو گیا۔ اس لفظ کا صحیح تلفظ ''گُذَشتہ'' ہے (گاف پر پیش، ذال پر زبر)۔ کاغذ پر لفظ صحیح طور پر لکھا ہوا ہے، مگر وہ کاغذ تو آپ کی آنکھوں کے سامنے ہے، سننے والے تو آپ کی زبان سے غلط تلفظ سن رہے ہیں۔

لفظ کا صحیح املا معلوم ہو، یہ ضروری ہے۔ یہ بھی اسی قدر ضروری ہے کہ اس لفظ کا صحیح تلفظ بھی معلوم ہو۔ سبق پڑھتے ہوئے اگر ''توَجِہ'' کیا گیا تو ٹوکا جائے گا۔ کہا جائے گا کہ ''توَجُّہ'' کہنا چاہیے۔ عُلما، اُدبا، طَلبہ کہا جائے، تب بھی ٹوکا جائے گا۔ یوں کہ ان کا صحیح تلفظ عُلَما، اُدَبا اور طَلَبہ ہے۔

زیادہ مشکل ان لفظوں میں پیش آتی ہے جن میں تلفظ کی تبدیلی سے معنی بدل جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر لفظ ''مجاز'' کو لیجیے۔ اسے ''مَجاز'' (میم کے زبر کے ساتھ) پڑھا جائے تو یہ حقیقت کا متضاد ہوگا۔ اقبال کے اس شعر میں یہ لفظ اسی معنی میں آیا ہے:

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں

کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں

اب اس جملے کو دیکھیے: ''ہم نے ان کو مجاز کر دیا ہے کہ وہ ہماری طرف سے یہ کام کریں گے''۔ اس جملے میں بھی ''مجاز'' آیا ہے، مگر یہاں یہ دوسرے لفظ کے طور پر آیا ہے۔ اس کے معنی ہیں: اجازت رکھنے والا، جس کو اجازت دی گئی ہو۔ اگر اس جملے میں ''مَجاز'' پڑھا جائے گا تو مفہوم خبط ہو جائے گا۔ مطلب یہ ہوا کہ ''مَجاز'' اور ''مُجاز'' دو الگ الگ لفظ ہیں۔ املا ایک ہے، تلفظ مختلف ہے اور اسی نسبت سے معنی بھی الگ الگ ہیں۔

''شہید'' کی جمع ''شُہَدا'' ہے (شین پر پیش، ہ پر زبر)، جیسے شہدائے کربلا۔ ایک اور لفظ ہے

''شُہدا'' (شین پر پیش، ہ ساکن)۔ یہ آوارہ، بدکردار جیسے مفہوم میں آتا ہے (پہلے اس کے کچھ اور معنی تھے)۔ اگر ''شُہدا'' کو ''شُہدا'' کہا جائے تو مفہوم پر کیا گذر جائے گی؟

''فاضِل'' کی جمع ''فُضَلا'' ہے (ف پر پیش، ض پر زبر)۔ ایک اور لفظ ہے ''فُضلہ'' (جیسے، سارا فضلہ خارج ہوگیا)۔ املا مختلف ہے، تلفظ ایک ہے۔ ''فُضَلا'' کو اگر ''فُضلا'' پڑھا جائے گا تو پھر یہ لفظ تلفظ میں آ کر ''فضلہ'' بن جائے گا۔ آپ اس سے اتفاق کریں گے کہ یہ کچھ اچھی بات نہیں ہوگی۔

ہم کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ صحیح تلفظ مَرَض یا مَرض، حلَق ہے یا حلق، عَرَق ہے یا عَرق، عِطر ہے کہ عِطَر، وَرَق ہے کہ وَرق (وغیرہ)۔ جب ہم مَرَض، وَرَق، عَرَق، حلَق، عِطر کہیں گے، تب سمجھا جائے گا کہ ہمیں ان لفظوں کا تلفظ معلوم ہے۔

ایک لفظ ہے ''شادی مرگ''۔ اصل میں ''مرگِ شادی'' تھا۔ اضافت مقلوب نے اسے ''شادی مرگ'' بنا دیا۔ اسے ''شادیِ مرگ'' کہا جائے تو تلفظ غلط ہو جائے گا☆۔ یا جیسے ''پس منظر'' کو ''پسِ منظر'' کہا جائے، تب بھی یہی کہا جائے گا کہ تلفظ غلط ہوگیا۔ یا جیسے ''سرورق'' اور ''سرِ ورق''، دو مختلف لفظ ہیں۔ دونوں کے معنی الگ الگ ہیں۔ مثلاً یہ کہا جائے کہ اس کتاب کا سرِ ورق خوب صورت ہے، تو مفہوم بگڑ جائے گا۔ یہاں ''سرورق'' کہنا چاہیے تھا (اضافت کے بغیر)۔ ان لفظوں کو یہاں محض بہ طور مثال لکھا گیا ہے۔ ان کی مفصل بحث اسی کتاب کے دوسرے حصے میں ''اضافت کا زیر'' کے عنوان کے تحت ملے گی۔

مرزا غالب کا مشہور شعر ہے:

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں

''تیز رَو'' (رے پر زبر) کے معنی ہیں: تیز چلنے ولا۔ فارسی کا ایک مصدر ہے ''رفتن''، اس کے معنی ہیں: چلنا۔ ''رفتار'' اسی سے بنا ہے۔ اسی سے ''رَو'' بنا ہے اور اسی ''رَو'' سے ''تیز رَو'' بنا ہے۔

فارسی میں ایک اور مصدر ہے ''روئیدن''۔ اس کے معنی ہیں: اُگنا۔ ''روئیدگی'' اسی سے بنا ہے۔ اس مصدر سے فعل امر ''رُو'' بنتا ہے۔ اس سے ایک اسم فاعل ''خودرُو'' بنا ہے۔ اس کے معنی ہیں: اپنے آپ اُگ آنے والا؛

لالۂ خود رُو نہیں ہے خون نے فرہاد کے
جوش میں آ کر لگا دی کوہ کے دامن میں آگ

''لالہ'' مشہور پھول ہے سرخ رنگ کا۔ اس کا اصلی وطن ایران ہے، جہاں یہ پہاڑوں کے دامن میں کھلتا ہے۔ بے شمار پھول ہوتے ہیں۔ دور سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پہاڑ کے دامن میں آگ لگی ہوئی ہے، دہکتے ہوئے انگارے بکھرے ہوئے ہیں۔ ''لالۂ خودرو'' کے معنی ہیں: اپنے آپ اُگ آنے والا لالہ۔ اسے اگر ''لالۂ خودرَو'' پڑھا جائے تو اس کے معنی ہوں گے: اپنے آپ چلنے والا لالہ۔ مطلب چوپٹ ہوگیا نا! تیز رَو: تیز چلنے والا۔ خودرُو: اپنے آپ اُگنے والا۔ یہ معنوی فرق نہ معلوم ہو تو ظاہر ہے کہ ''رو'' کا تلفظ غلط

ہوسکتا ہے۔ تلفظ غلط ہو تو معنی بدل جائیں گے، بلکہ یہ کہیے کہ بگڑ جائیں گے۔

فراق گورکھپوری نے ایک نظم لکھی ہے جس میں بچپن کا ذکر کیا ہے کہ بچہ کس چیز کو کیا سمجھتا ہے۔ اسی نظم کا ایک ٹکڑا ہے:

سمجھ سکے کوئی اے کاش عہد طفلی کو
نمود لالۂ خود رو میں دیکھنا جنت
کرے نظارۂ کونین اک گھروندے میں

اس میں بھی ''لالۂ خودرو'' (رے کے پیش کے ساتھ) ہے۔

میر تقی میر کا مشہور شعر ہے:

دلّی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

ہمیں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ ''مُصَوِّر'' اور ''مُصَوَّر'' دو مختلف لفظ ہیں۔ ''مُصَوِّر'' کے معنی ہیں: تصویر بنانے والا۔ یہ عربی کا اسم فاعل ہے۔ ''مُصَوَّر'' (واو کے زبر کے ساتھ) اسم مفعول ہے۔ معنی ہیں: وہ تصویر جسے بنایا گیا ہے۔ ''اوراقِ مُصَوَّر'' کا مطلب ہے ایسے ورق جن پر تصویریں بنی ہوئی ہیں۔ (مرقع ایسے ہی اوراق کے مجموعے کو کہتے ہیں)۔ شاعر نے دلّی کے گلی کوچوں کو ''اوراق مصور'' کہا ہے اور ان دنوں کو یاد کیا ہے جب دلّی کی ہر گلی خوب صورت چہروں سے معمور تھی۔

فیض احمد فیض کی ایک مشہور نظم کا عنوان ہے: ''آج بازار میں پا بہ جولاں چلو''۔ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے:

چشم نم جان شوریدہ کافی نہیں
تہمت عشق پوشیدہ کافی نہیں
آج بازار میں پا بہ جولاں چلو

''جُولاں'' (جیم پر پیش) کے معنی ہیں: بیڑی۔ ''پا بہ جُولاں'' کے معنی ہوئے: جس کے پیروں میں بیڑیاں پڑی ہوئی ہوں۔

ایک اور لفظ ہے ''جَولاں'' (جیم کے زبر کے ساتھ)۔ اسی سے ''جَولانی'' بنتا ہے اور اس سے ''جولانیِ طبع'' بنا ہے، جس کے معنی ہیں: طبیعت کی روانی، امنگ۔ ''جَولاں'' کے لفظی معنی ہیں: گھوڑا دوڑانا، کدانا۔

مطلب یہ ہوا کہ ''جُولاں'' اور ''جَولاں'' دو مختلف لفظ ہیں۔ فیض کی اس نظم میں ''پا بہ جُولاں'' (جیم کے پیش کے ساتھ) آیا ہے۔ اسے اگر جیم کے زبر کے ساتھ ''پا بہ جَولاں'' پڑھا جائے تو مطلب بدل جائے گا۔ بدل کیا جائے گا، بگڑ جائے گا۔

مرزا غالب کا مشہور شعر ہے:

چاک مت کر جیب بے ایام گل
کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیے

پہلے مصرعے میں ایک لفظ ''جیب'' آیا ہے۔ اس کی دو صورتیں ہیں؛ جَیب، جِیب۔ ''جِیب'' کے معنی ہیں: پاکٹ، مثلاً قمیص کی جیب میں روپے ہیں۔ ''جَیب'' کے معنی ہیں: گریبان، جسے شاعروں کی روایت کے مطابق عاشق جوش میں آ کر چاک کر دیا کرتا تھا۔ غالب کے اس شعر میں ''جَیب'' ہے۔ اسے ''جِیب'' پڑھا جائے، یعنی؛ چاک مت کر جیب بے ایام گل۔ تو شعر کے معنی چوپٹ ہو جائیں گے۔ اس کے ساتھ ساتھ سننے والے یہی رائے قائم کریں گے کہ اس شخص کو اس لفظ کا نہ تلفظ معلوم ہے اور نہ یہ اس کے معنی جانتا ہے۔ یہ کچھ اچھی بات تو نہیں ہوگی۔

تلفظ کے بیان کو اب ختم کیا جاتا ہے۔ لکھنے کو تو بہت کچھ ہے، مگر بات گنجایش کی ہے۔ اصل مقصد یہ تھا بھی نہیں کہ بہت سی مثالیں جمع کی جائیں۔ اصل مقصد یہ تھا کہ اس طرف متوجہ کیا جائے کہ لفظوں کے املا کے ساتھ ساتھ ان کا صحیح تلفظ بھی معلوم ہونا چاہیے۔ لغت دیکھنے کی عادت ڈالنا چاہیے اور جاننے والوں سے پوچھتے بھی رہنا چاہیے۔

["انشا اور تلفظ"، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، دهلی، ۲۰۱۱]

☆''شادی مرگ''، مع اضافت بھی درست ہے۔ آتش کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

دم میں شادی مرگ ہو جانا
تیرے خط کے جواب میں دیکھا (بروزن مستفعلات)

شادی مرگ سے پھولا میں سمانے کا نہیں
گور کہتے ہیں کسے نام کفن ہے کس کا (بروزن فاعلاتن)

مدیر

اردو رسم الخط

سید احتشام حسین

اردو رسم خط مکمل، بے عیب، خوب صورت اور باکفایت ہے۔ اس میں کسی قسم کی اصلاح کی ضرورت نہیں۔ ہم دیوناگری رسم خط کیوں اختیار کریں؟ اس میں بہت سے نقائص ہیں۔ رسم خط زبان کا لباس نہیں بلکہ اس کی روح ہے، رسم خط مٹے گا تو زبان بھی مٹ جائے گی۔ بنگالی، پنجابی، تامل، تلگو والے اپنا رسم خط دیوناگری کیوں نہیں کرتے؟ ہمیں کیوں کہا جاتا ہے؟

[ماهنامه "شب خون"، الهٰ آباد، شماره: ٥٤، نومبر ١٩٧٧]

صحت الفاظ

رشید حسن خاں

اعجوبہ کے ذیل میں لکھا گیا ہے: ''عوام 'عجوبہ' کہتے ہیں، جو غلط محض ہے''۔ (قاموس الاغلاط)
مولفین کا یہ خیال صحیح نہیں کہ 'عجوبہ' عوام کا گڑھا ہوا ہے۔ یہ لفظ (بہ حذف الف) مفرس ہو کر ہم تک پہنچا ہے: ''عجوبہ: چیزیکہ مردم را بہ شگفت اندازد، وایں مخفف 'اعجوبہ' است۔ محسن تاثیر:
اے شیخ شہر با کہ تو اں ایں عجوبہ گفت * بے پردہ گشت شید نہاں از ردامی تو'' (بہار عجم)
یہ غلطی اصل میں مولف 'غیاث اللغات' کی پھیلائی ہوئی ہے، انھوں نے لکھا ہے: ''اعجوبہ: بہ ضم همزه، بہ معنی عجیب وانچہ مردم را در تعجب اندازد، نہ بغیر همزه از مزیل الاغلاط''۔ عربی کا اصل لفظ ''اعجوبہ'' تھا، فارسی میں تصرف ہوا کہ بہ حذف الف 'عجوبہ' بھی استعمال کیا گیا۔ اردو میں بھی، فارسی کی طرح، اس لفظ کی دونوں صورتیں مستعمل ہیں۔ مولف نور (نور اللغات) نے اس سلسلے میں یہ غلطی کی ہے کہ 'عجوبہ' کو عربی میں لکھا ہے۔ حالاں کہ یہ مفرس صورت ہے۔ عبدالواسع ہانسوی نے رسالۂ عبدالواسع میں 'اعجوبہ' کو 'عجوبہ' کا مزید فیہ لکھا ہے۔ ان کی رائے میں عربی کے اصل لفظ 'عجوبہ' میں فارسی والوں نے الف کا اضافہ کیا ہے۔ حالاں کہ صورت حال برعکس ہے کہ عربی کا اصل لفظ 'اعجوبہ' ہے اور اس کو بہ حذف الف استعمال کیا گیا ہے۔
سلیمان حیم نے اپنے فارسی انگریزی لغت میں 'عجوبہ' (بہ حذف الف) کو بہ فتح اول اور بہ ضم اول، دونوں طرح لکھا ہے۔ یہی صورت اردو میں ہے کہ یہ لفظ سننے میں دونوں طرح آتا ہے۔ 'عجوبہ' کی طرح 'اعجوبہ' بھی اردو میں بہ ضم اول اور بہ فتح اول، دونوں طرح بولا جاتا ہے۔ آصفیہ (فرہنگ آصفیہ) میں الف پر زبر لگا ہوا ہے: اَعجوبہ، اور نور میں اس کو بہ ضم اول (اُعجوبہ) لکھا گیا ہے، اور اس لحاظ سے اب اس لفظ کے بھی دونوں تلفظ قابل تسلیم ہیں۔ یہ بیش تر فارسی ترکیب کے ساتھ آتا ہے، جیسے: اعجوبۂ روزگار، اعجوبۂ عالم:

ہوں جو بے چین اس اعجوبۂ عالم کے لیے
حال سن سن کے مرا لوگ عجب کرتے ہیں

میر (کلیات مرتبہ آسی، ص:۴۲۳)

آشنائی اور آشنا پرستی میں اعجوبۂ روزگار تھے۔

محمد حسین آزاد (دربار اکبری، طبع لکھنؤ، ص:۷۱۵)

مفرد بھی استعمال ہوتا ہے، لیکن نسبتاً کم۔ مثلاً:

کیسا اعجوبہ نیا پہنچا ہے یاں
چونچ ہو تو ہو شتر مرغ کلاں

میر (کلیات مرتبہ آسی، ص:۸۲)

میں یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ اس اعجوبے کا ردعمل کہاں کہاں کس طرح ہوتا تھا۔

رشید احمد صدیقی (نقد غالب، ص:۳۱۴)

اصل معنی کے لحاظ سے 'عجوبہ' بہ فتح اول اور بہ ضم اول دونوں طرح سننے میں آتا ہے، البتہ بہ فتح اول (عجوبہ) کا چلن زیادہ ہے۔لیکن ایک خاص پودے کے لیے، جس کے پتے دوا کے طور پر استعمال میں آتے ہیں، یہ صرف بہ فتح اول بولا جاتا ہے (عجوبے کا پتا)۔اس معنی میں یہ اردو نژاد ہے، فارسی یا عربی میں یہ معنی نہیں...

انشا کا شعر ہے (کلام انشا، ص:۲۲۴):

پیچ نیچے کے ترے حقے پہ بولے ہیں یہی
گر سنے کوئی عجوبہ ہے یہ حق حق سانپ کی

فوربس، رچرڈسن اور شکسپیر نے 'عجوبہ' کو عربی لکھا ہے۔جیسا کہ لکھا جا چکا ہے، یہ مفرس صورت ہے۔عربی کا اصل لفظ 'اعجوبۃ' ہے۔

☆

مشکور: جس طرح ''عادت گیرندہ'' کے معنی میں ''عادی'' کو غیر صحیح کہا گیا تھا، اور اس کی جگہ ''معتاد'' بولنے کی فرمایش کی گئی تھی؛ اسی طرح یہ بھی کہا گیا کہ ''مشکور'' صحیح لفظ نہیں؛ اس کے بجائے ''متشکر'' یا ''شاکر'' کہنا چاہیے۔مولفین قاموس نے لکھا ہے کہ مشکور بہ معنی ممنون نہیں۔اور اس پر اظہار تعجب کیا ہے کہ ''ایک واقف کار شخص بھی لکھ گیا ہے''۔واقف کار شخص سے مراد غالباً مولانا شبلی ہیں؛ ان کا شعر ہے:

آپ کے لطف و کرم سے مجھے انکار نہیں
حلقہ در گوش ہوں ممنون ہوں مشکور ہوں میں

مولفین آصفیہ و نور بھی اس لفظ سے کچھ خوش نہیں:

اگر ممنون و مشکور کے بجائے، ممنون و شاکر کہیں تو بجا ہے۔(آصفیہ)

اہل علم اس معنی میں استعمال نہیں کرتے۔مشکور، صفت اس شخص کی ہو گی جس نے احسان کیا ہے، نہ اس شخص کی جس پر احسان کیا گیا ہے۔(نور)

عربی قواعد کے لحاظ سے لغت نویسوں کا فیصلہ بالکل صحیح ہے، لیکن ایک دوسری زبان ان قواعد کی پابند کیوں ہو! مشکور، بہ معنی شکرگزار، آج بھی برابر استعمال ہوتا ہے اور پہلے بھی بے تکلف استعمال کیا گیا ہے۔مولف نور نے لکھا ہے کہ اہل علم اس معنی میں استعمال نہیں کرتے؛ ''اہل علم'' ہی میں سے ایک ممتاز فرد کا یہ قول ہے:

عربی میں ''مشکور'' اس کو کہتے ہیں جس کا شکر یہ ادا کیا جائے، مگر ہماری زبان میں اس کو کہتے ہیں جو کسی کا شکریہ ادا کرے؛ اسی لیے بعض عربی کی قابلیت جتانے والے، اس کو غلط سمجھ کر صحیح لفظ ''شاکر'' یا ''متشکر'' بولنا چاہتے ہیں، مگر ان کی یہ اصلاح شکریے کے ساتھ واپس کرنا چاہیے۔

مولانا سید سلیمان ندوی (نقوش سلیمانی، ص ۹۸)

پنڈت وتاتریہ کیفی نے لکھا ہے:

جب ''عادی'' اور ''مشکور'' مدتوں سے ''عادت گیرندہ'' اور ''احسان مند'' کے معنی میں استعمال ہو رہے ہیں اور متکلم اور سامع دونوں کا ذہن انھی معنی کی طرف جاتا ہے، تو اب قاموس اور صراح سے فتویٰ لے کر، ان الفاظ کو اردو سے خارج کرنے میں کیا مصلحت ہے؟ (منشورات، ص ۱۶۴)

اتمام حجت کے طور پر دو چار مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

جو کچھ ہو سکے وہ لکھا کرو اور ممنون و مشکور کیا کرو۔

امیر مینائی (مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، طبع دوم، ص ۱۷۰)

ان کے سبب سے میں آپ کا نہایت ممنون و مشکور ہوں۔

سر سید (مکاتیب سر سید، مرتبہ مشتاق حسین، ص ۲۷۴)

آپ کا خط پہنچا، میں ممنون و مشکور ہوں۔

سید حسن بلگرامی (تاریخ نثر اردو، ص ۵۹۸)

خادم آپ کی عنایت بے غایت کا حد درجہ ممنون و مشکور ہوا۔

ابوالکلام آزاد (مرقع ادب، ص ۴۵)

علی اوسط رشک نے ایک جگہ ''شکور'' اسی معنی میں استعمال کیا ہے۔شعر یہ ہے:

شکر خدا کہ عشق بتاں میں شکور ہوں
راحت ملی جو رنج مجھے یار سے ملا

(مجموعۂ دواوین رشک، ص ۶۹)

''شکور'' نام کے طور پر مستعمل ہے، مگر اس (مشکور) معنی میں اس نے رواج نہیں پایا۔

☆

معتوب: مدمغ، مفلوک، معتوب، مرغن جیسے بہت سے لفظ، عربی الفاظ کے قیاس پر بن گئے ہیں اور قبول عام کی سند پا چکے ہیں۔قواعد کی عینک لگا کر دیکھیے تو یہ سب لفظ غلط نظر آئیں گے۔مولفین قاموس نے ایسے سبھی لفظوں سے اجتناب کا حکم دیا ہے۔اس ضمن میں لفظ ''معتوب'' پر سب سے زیادہ عتاب کا اظہار کیا ہے، اور لکھا ہے کہ اس کے بجائے صحیح لفظ ''معاتب'' کا استعمال کرنا چاہیے۔مجھے یقین ہے کہ اس بدمذاقی کو کوئی مرد معقول خوش آمدید نہیں کہے گا۔ذیل میں دو فقرے نقل کیے جاتے ہیں؛ ان میں ''معتوب'' کو ''معاتب'' سے بدل کر دیکھیے؛ خود اندازہ ہو جائے گا:

''ملا صاحب دربار اکبری سے معتوب ہوئے۔'' مولانا شبلی (شعر العجم، سوم ص:۴۷)

''وہ جرم بغاوت میں خود معتوب تھا۔'' محمد حسین آزاد (دربار اکبری، اشاعت لکھنؤ، ص:۳۱۳)

''مجموعۂ نظم حالی'' (اشاعت مطبع العلوم، علی گڑھ، ۱۸۹۶) میں مولانا حالی کا ایک شعر یوں ہے:

دوست اللہ کے ہیں ٹھیرتے معتوب وہاں
اور مسیحائے زماں ہوتے ہیں مصلوب وہاں

اس شعر میں لفظ ''معتوب'' پر مولانا حالی نے یہ حاشیہ لکھا ہے:

صحیح لفظ ''معاتب'' ہے، مگر اردو میں بجائے ''معاتب'' کے ''معتوب'' بولا جاتا ہے، جیسے بجائے ''معفو'' کے ''معاف''۔ پس اردو میں یہ صحیح اور یہی فصیح ہے...

لفظ ''معتوب''، آصفیہ میں موجود نہیں۔ اس میں صرف ''معاتب'' ملتا ہے... البتہ ''نور'' (نوراللغات) میں یہ لفظ موجود ہے، مگر اس میں کوئی سند نہیں پیش کی گئی ہے۔ ہاں، رشک نے ایک غزل میں جس کے قوافی تب اور لب ہیں، ''معاتب'' بھی نظم کیا گیا ہے، وہ شعر مع مطلع یوں ہے:

سادگی سے سبزۂ رخسار انسب ہوگیا
کیا مزلف ہوتے ہی چہرہ مزیب ہوگیا
جب نہ تب نکلا کیا مجھ پر زمانے کا بخار
جس کو غصہ جس پر آیا میں معاتب ہوگیا

(''مجموعۂ دواوین رشک''، ص۷۳)

قواعد کی رو سے لفظ صحیح ہے، مگر کسی قدر اجنبی بلکہ غیر فصیح معلوم ہوتا ہے۔

["زبان و قواعد"، رشید حسن خاں، ۲۰۱۰، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی]

آخر اردو پر یہ ظلم کب تک؟

مولانا عبد الماجد دریابادی

عربی میں جو لفظ فارسی سے یا سریانی سے، عبرانی سے، ہندی سے آئے ہیں؛ ان کے تلفظ اور معنی، دونوں کے تعین کا حق اب اہل عرب کو حاصل ہو گیا ہے، یا وہ الفاظ بہ دستور انھی دوسری زبانوں کے قاعدوں کے اسیر رہے ہیں؟... انگریزی میں سیکڑوں ہزاروں لفظ لاطینی سے، یونانی سے، سنسکرت سے، عربی سے آئے ہیں؛ سب لفظوں کے تلفظ و معنی میں تصرف کا پورا حق انگریزوں کو حاصل ہو گیا ہے یا نہیں؟ یہ ظلم آخر اردو پر کب تک جاری رہے گا کہ جس لفظ کو وہ چاہے جتنا اپنا لے؛ لیکن اسے بولتے ہوئے، وہ پابند دوسری زبانوں کی رہے گی، اور اس کی تذکیر و تانیث میں، اس کے اعراب میں، اس کی جمع بنانے میں، اسے حالت ترکیب میں لانے میں؛ اردو والے بے بسی سے منھ دوسروں کا ہی دیکھتے رہیں گے! ذرا کسی دوسری زبان والے کے سامنے یہ اصول بیان کر کے تو دیکھیے کہ لفظ آپ کا؛ لیکن اس کا املا، اس کا تلفظ، اس کی گرامر؛ سب دوسروں کی!

[ماهنامه "تحریک" (دهلی)، جولائی ۱۹٦٤]

پیش لفظ

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ / ترجمہ: جمیل جالبی

جب میں تنقید کا نام لیتا ہوں، تو یقیناً اس سے یہاں میری مراد تحریری لفظوں کے ذریعہ کسی فن پارے کی تفسیر و تشریح سے ہے۔ لیکن لفظ تنقید کے عام استعمال کے سلسلے میں، جس سے ایسی تحریریں مراد لی جائیں، جیسا کہ میتھو آرنلڈ اپنے مضمون میں مراد لیتا ہے، میں چند معروضات پیش کروں گا۔ میں سمجھتا ہوں کہ تنقید کے کسی بھی نمائندے نے (ان محدود معنی میں) یہ لچر مفروضہ پیش نہیں کیا کہ تنقید خود اپنے اندر ایک مقصد رکھنے والی سرگرمی ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ فن اپنے علاوہ بھی کچھ اور مقاصد کا ادعا کرسکتا ہے لیکن خود فن کے لیے ان مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے اور فن درحقیقت اپنا منصب، وہ جو کچھ بھی ہو، اقدار کے مختلف نظریات کے مطابق زیادہ بہتر طریقے پر ان سے بے اعتنائی برت کر ہی انجام دے سکتا ہے۔ برخلاف اس کے تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے، جسے سرسری طور پر یوں کہا جاسکتا ہے کہ وہ فن پارے کی توضیح اور اصلاح مذاق کا کام انجام دے۔ اس طرح نقاد کا کام بالکل واضح اور مقرر ہوجاتا ہے اور اس کا فیصلہ بھی نسبتاً آسان ہوجاتا ہے کہ آیا وہ اسے تسلی بخش طور پر انجام دے رہا ہے یا نہیں، اور یہ کہ عام طور پر کس قسم کی تنقید مفید ہے اور کس قسم کی مبہم اور بے معنی...

ہمیں خود ہی طے کرنا چاہیے کہ ہمارے لیے کیا چیز مفید ہے اور کیا چیز مفید نہیں ہے، اور یہ عین ممکن ہے کہ ہم اس بات کا فیصلہ کرنے کے اہل نہ ہوں لیکن یہ بات خاصی یقینی ہے کہ تشریح و توضیح (میں ادب میں چیستانی عناصر کی بات نہیں کر رہا ہوں) اسی وقت صحیح اور معقول ہوسکتی ہے، جب وہ بالکل ہی تشریح و توضیح نہ ہو، بلکہ قاری کے سامنے حقائق کو پیش کردے جن کو ویسے وہ چھوڑ جاتا۔ مجھے توسیعی لیکچروں کا کچھ تجربہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ طالب علموں میں کسی چیز کو صحیح پسند پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کے سامنے کسی تصنیف کے بارے میں سیدھے سادے حقائق کا ایک انتخاب پیش کردیا جائے، یعنی اس تصنیف کے عوامل، اس کا تناظر اور اس کی تخلیقی اصل پر روشنی ڈالی جائے یا پھر ان کے سامنے تصنیف کو ایک دم سے اس طرح پیش کیا جائے کہ ان میں اس تصنیف کے خلاف تعصب ہی پیدا نہ ہو۔ عہد ایلزبتھ ڈرامے کے سلسلے میں بہت سے حقائق تھے جنھوں نے ان کو سہارا دیا۔ ٹی۔ ای۔ ہیوم کی نظموں کا فوری اثر قائم کرنے کے لیے ان کو باآواز بلند پڑھنے کی ضرورت تھی...

آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ کس چیز کا تقابل کیا جائے اور کس چیز کا تجزیہ... تقابل اور تجزیہ کے لیے میز پر لاشوں (Cadavers) کی ضرورت ہوتی ہے لیکن توضیح و تشریح ہمیشہ جسم کے اعضا چھپی ہوئی

جگہوں سے نکالتی ہے اور ان کو، ان کی جگہ جوڑتی جاتی ہے۔ اور کوئی کتاب، کوئی مضمون، ''نوٹس اور سوال'' کا کوئی حصہ جو کسی فن پارے کے بارے میں ادنیٰ درجہ کی حقیقت بھی سامنے لائے، وہ اس نمائشی صحافی تنقید کے ۹/۱۰ حصہ سے بہتر ہے جو ہمارے رسالوں اور کتابوں میں ملتی ہے۔ یقیناً ہم یہ مانتے ہیں کہ ہم حقائق کے مالک ہیں، حقائق کے غلام نہیں؛ اور ہم یہ جانتے ہیں کہ شیکسپیئر کے دھوبی کے حساب کی تلاش ہمارے لیے کچھ زیادہ سودمند نہیں ہوگی۔ لیکن ہمیں اس بے کار تحقیق کے سلسلے میں اپنی قطعی رائے کا صرف اس امکان کے پیش نظر اظہار نہیں کرنا چاہیے کہ کوئی جینیس ایسا پیدا ہو جو اس تحقیق کے استعمال سے فائدہ اٹھانا جانتا ہو۔ علمیت (اسکالرشپ) اپنی ادنیٰ ترین شکل میں بھی اپنے حقوق رکھتی ہے۔ ہم یہ مانے لیتے ہیں کہ ہم جانتے ہیں کہ اسے کیسے استعمال کیا جائے اور کیسے ترک کیا جائے۔ یقیناً تنقیدی کتابوں اور مضامین کی بہتات اصل فن کاروں کو پڑھنے کے بجائے فن کاروں کے بارے میں دوسروں کی رائے پڑھنے سے، بیہودہ مذاق پیدا کر سکتی ہے، اور جیسا کہ میں نے دیکھا ہے کہ اس نے پیدا کیا ہے۔ اس طرح وہ آرا تو بہم پہنچاتے ہیں لیکن ذوق کی تربیت نہیں کرتے...

یہ ضرور ہے کہ ہم ارسطو اور سینٹ ٹامس اکوائناس کی دنیا میں واپس نہیں جا سکتے اور نہ ہم کالرج سے پہلے کی ادبی تنقید کی طرف رجعت کر سکتے ہیں لیکن خود کو اپنی تنقیدی قوت سے مغلوب ہونے سے بچانے کے لیے یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ ہم مسلسل اس قسم کے سوالات اٹھاتے رہیں کہ آخر وہ کون سی منزل ہے جب ادبی تنقید، ادبی نہیں رہتی بلکہ کچھ اور ہو جاتی ہے۔

اس بات میں تو کچھ مضائقہ نہیں ہے، اگر کوئی شخص کسی نظم کی تشریح اس تحقیق کی روشنی میں کرے کہ وہ نظم کن عناصر سے متشکل ہوئی ہے اور وہ کیا اسباب تھے جو اس کی پیدائش کا موجب بنے؟ اس طرح تشریح و تفہیم کی ایک اہم تیاری کی شکل اختیار کر سکتی ہے لیکن کسی نظم کو سمجھنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اس بات کو ذہن نشین رکھیں کہ خود شاعری کے سامنے آخر کیا مقصد رہا ہے۔ یہ وہ بات ہے جسے ذہن نشین کرنے کی اشد ضرورت ہے...

شاعری سے لطف اندوز ہونے کا جہاں تک تعلق ہے، وہ ایک ایسا پیچیدہ تجربہ ہے جس میں آسودگی کی کئی شکلیں ایک دوسرے سے ملی ہوتی ہیں اور یہ شکلیں مختلف پڑھنے والوں کے لیے مختلف تناسب رکھتی ہیں۔ میں یہاں ایک مثال سے اپنی بات واضح کروں گا۔ اس بات سے عام طور پر سب متفق ہیں کہ ورڈز ورتھ کی کی بہترین شاعری کا زیادہ تر حصہ چند سالوں کی مدت میں لکھا گیا ہے، جو بہت مختصر ہے اور ورڈز ورتھ کی عمر کو دیکھتے ہوئے بہت تھوڑا ہے۔ ورڈز ورتھ کے بہت سے طالب علموں نے اس سلسلے میں مختلف قسم کے جواز پیش کیے ہیں۔ سر ہربرٹ ریڈ نے ورڈز ورتھ پر ایک کتاب لکھی ہے جس میں انھوں نے ورڈز ورتھ کی شاعری کے عروج و زوال کو (فرانسیسی لڑکی) Annette Vallon کے عشق سے وابستہ کر کے دکھایا ہے۔ اس کے بعد ورڈز ورتھ کی شاعری پر ایف۔ ای۔ بیٹ سن نے ایک کتاب لکھی جو خاصی دلچسپ ہے۔ اس کتاب میں اس نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ ورڈز ورتھ کے ہاں Annette Vallon

کی اتنی اہمیت نہیں ہے جتنی ریڈ نے واضح کی ہے۔ اصل راز یہ تھا کہ وہ اپنی بہن ڈوروتھی کے عشق میں گرفتار ہو گیا تھا اور ''لیوسی نظمیں'' کی تخلیق کا راز یہی ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے بیٹ سن لکھتا ہے کہ شادی کے بعد اس کی یہ والہانہ کیفیت ماند پڑ گئی تھی۔ بہر حال ممکن ہے یہ بات ٹھیک ہو۔ اس کے دلائل بہت قوی ہیں، لیکن اصل سوال جس کا جواب پڑھنے والے کو خود ہی دینا چاہیے؛ یہ ہے کہ کیا اس تفصیل سے ''لیوسی نظمیں''، قاری پر پہلے سے زیادہ واضح ہو جاتی ہیں؟ کیا ان نظموں کو پہلے سے بہتر طور پر سمجھنے لگتا ہے؟ جہاں تک میرا تعلق ہے، میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ان مآخذ کا علم، جن سے متاثر ہو کر وہ نظم وجود میں آئی، نظموں کے سمجھنے کے سلسلے میں کوئی ایسی اہمیت نہیں رکھتا۔ کسی نظم کے مآخذ کے بارے میں حد درجہ واقفیت، ممکن ہے میرے اور اس نظم کے درمیان سارے سلسلوں اور رشتوں ہی کو منقطع کر دے۔ ''لیوسی نظموں'' کے بارے میں سوائے اس روشنی اور چمک کے، جو خود ان نظموں میں جھلک رہی ہے، مجھے کسی وضاحت کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔

میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ اس قسم کی معلومات، جیسی ریڈ اور بیٹ سن نے فراہم کی ہیں، بالکل بے موقع و بے معنی ہیں۔ ان معلومات کی اہمیت تو اس وقت ہے جب ہم ورڈز ورتھ کو سمجھنا چاہیں۔ لیکن اس کی شاعری کی تفہیم سے ان کا براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ شاعری کو شاعری کی حیثیت سے سمجھنے کے لیے یہ بات ضروری نہیں ہے۔ میں تو یہاں تک کہنے کے لیے تیار ہوں کہ ہر عظیم شاعری میں کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں، جنھیں پردۂ راز میں ہی رہنا چاہیے، خواہ شاعر کے بارے میں ہماری معلومات کتنی ہی مکمل اور وسیع کیوں نہ ہو جائیں اور یہی وہ بات ہے جو اصل میں زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ جب کوئی نظم مکمل ہو جاتی ہے تو ایک ایسی نئی چیز ظہور میں آتی ہے کہ آپ اس کی وضاحت کسی ایسی چیز سے مقابلہ کر کے نہیں کر سکتے جو پہلے سے وجود میں آ چکی ہے۔ یہی وہ چیز ہے جسے میں تخلیق کے نام سے تعبیر کرتا ہوں...

...تیس سال پہلے میں نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادبی تنقید کا فریضہ یہ ہے کہ وہ ادب سے لطف اندوز ہونے کی قوت اور اس کی تفہیم کو آگے بڑھائے لیکن اب میں اس بات میں صرف اتنا اضافہ اور کروں گا کہ اس میں یہ منفی رویہ بھی مضمر ہے کہ ہم دیکھیں کہ آخر وہ کون سی چیزیں ہیں جن سے ہمیں لطف اندوز نہیں ہونا چاہیے، کیوں کہ بسا اوقات نقاد سے یہ کام بھی لیا جاتا ہے کہ وہ دوسرے درجے کی چیزوں اور ذہنی فریب کاریوں کی مذمت کرے۔ حالاں کہ نقاد کا یہ منصب ثانوی حیثیت رکھتا ہے، کیوں کہ اس کا اصل منصب یہ ہے کہ وہ قابل تعریف چیزوں کی تعریف و توصیف کرنے کا شعور رکھتا ہو۔ اس بات پر میں خاص طور سے زور دینا چاہتا ہوں کہ میں 'تفہیم' اور 'لطف اندوزی' کو الگ الگ چیزیں نہیں سمجھتا۔ ایک کا تعلق ذہن سے ہے اور دوسری کا جذبات سے۔ 'تفہیم' سے میری مراد تشریح نہیں ہے۔ حالاں کہ اس چیز کی تشریح جو قابل تشریح ہو، اکثر تفہیم کا ایک ذریعہ بن سکتی ہے۔ میں یہاں ایک سیدھی سادی سی مثال پیش کروں گا۔ چوسر کو سمجھنے کے لیے بنیادی طور پر یہ ضروری ہے کہ ہم متروک الفاظ اور ان کی نامانوس شکلوں سے واقف ہوں۔ اس واقفیت کو ہم تشریح کا نام دے سکتے ہیں لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک شخص چوسر کے الفاظ، املا، قواعد اور نحو سے واقف ہو

اور یہ بھی مان لیا جائے کہ وہ شخص چوسر کے دور سے، اس دور کے عادات واطوار اور عقائد سے، اس دور کے علم وفضل اور جہالت سے بھی خوب واقف ہو؛ لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ شاعری کی تفہیم نہ کر سکے۔ کسی نظم کی تفہیم کے معنی یہ نہیں کہ اس نظم سے صحیح طور پر لطف اندوز ہوا جا سکے۔ اب یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ کسی نظم سے اتنا لطف اٹھایا جائے جتنی اس نظم میں لطف اندوزی کی صلاحیت موجود ہے۔ حالاں کہ کسی غلط فہمی کی بنا پر کسی نظم سے لطف اندوز ہونے کے معنی یہ نہیں کہ ہم دراصل اس نظم سے نہیں بلکہ خود اپنے دماغ کی قلب ماہیت سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ زبان کا برتنا ایک مشکل چیز ہے کہ یہاں لطف اندوز ہونا، اور کسی چیز سے لطف اندوزی حاصل کرنا، کے معنی میں بھی فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوز ہوتا ہے تو اس کے معنی اس سے مختلف ہوں گے، اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شاعری سے لطف اندوزی حاصل کرتا ہے۔ 'لطف' کے معنی بھی اس چیز کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں جس سے یہ لطف پیدا ہو رہا ہے۔ مختلف نظمیں مختلف قسم کی آسودگیاں بہم پہنچاتی ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ ہم کسی نظم سے اس وقت تک لطف اندوز نہیں ہو سکتے جب تک ہم اسے سمجھ نہ لیں اور برخلاف اس کے یہ بات بھی اتنی ہی صحیح ہے کہ ہم اس نظم کو اس وقت تک پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے جب تک ہم اس سے لطف اندوز نہ ہونے لگیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس سے صحیح طور پر اور صحیح حد تک دوسری نظموں کے تعلق سے لطف اندوز ہوا جائے (کسی ایک نظم اور دوسری نظموں سے لطف اندوز ہونے کے باہمی رشتے سے 'مذاق' کا پتہ چلتا ہے)۔ اس بات کے اظہار کی چنداں ضرورت نہیں کہ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ خراب نظموں سے لطف اندوز نہیں ہونا چاہیے تاوقتیکہ ان کی خرابی اس قسم کی نہ ہوا کہ وہ ہمارے احساس مزاح کو بیدار کرتی ہوں۔

میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہو سکتا ہے کہ تفہیم کے لیے پہلے تشریح کی ضرورت پڑے۔ بہر حال مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میں شاعری بغیر تشریح ہی کے سمجھ لیتا ہوں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ زیادہ تر شاعری میں مجھے کوئی ایسی چیز نظر نہیں آتی جس کی تشریح کی جائے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو کسی نظم کی تفہیم میں مجھے سہارا دے کر میری لطف اندوزی کو دوبالا کر دے۔ جیسا کہ میں نے پہلے اشارتاً کہا ہے کہ بعض اوقات تو تشریح مجھے کسی نظم سے بحیثیت شاعری دور کر دیتی ہے بجائے اس کے وہ مجھے تفہیم کی سمت میں آگے بڑھائے اور میری راہ نمائی کرے۔ میری بہترین دلیل اس سلسلے میں شاید یہ ہے کہ میں اس بات سے فریب نہیں کھاتا کہ میں شیکسپیئر یا شیلی کی شاعری کو سمجھتا ہوں بلکہ جب شیکسپیئر یا شیلی کے بہترین مصرعے میں آج بھی دہراتا ہوں تو مجھ میں وہی تڑپ اور لہر پیدا ہو جاتی ہے جو تڑپ اور لہر مجھ میں اس وقت پیدا ہوئی تھی جب آج سے پچاس سال پہلے میں نے انھیں پڑھا تھا...

...اس طرح وہ نقاد ادبی نقاد کہلانے کا مستحق ہے جس کی بنیادی دلچسپی یہ ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والوں میں شاعری کی تفہیم پیدا کرے اور ان میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کے جذبے کو ابھارے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعر کی طرح دوسری چیزوں میں بھی دلچسپی رکھے۔ کیوں کہ ادبی نقاد کی حیثیت صرف کسی فنی ماہر کی نہیں ہے جس نے اصول وضوابط سیکھ لیے ہیں جن کی پابندی ان لکھنے والوں کو کرنی چاہیے

جن پر وہ تنقید کر رہا ہے۔ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایک پوری اکائی کی حیثیت رکھتا ہو۔ ایک ایسا آدمی، جس کے اپنے عقائد اور اصول ہوں، جس کے پاس علم بھی ہو اور زندگی کا تجربہ بھی۔

اب ہم یہ سوال کسی ایسی تحریر کے بارے میں اٹھا سکتے ہیں جو ادبی تنقید کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئی ہو۔ کیا اس تحریر کا مقصد یہ ہے کہ وہ تفہیم پیدا کرے اور ہماری ''لطف اندوزی'' میں اضافہ کرے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو ممکن ہے کہ وہ تحریر کوئی مفید اور جائز سرگرمی کی حیثیت رکھتی اور ہم اسے نفسیات، عمرانیات، منطق، تعلیمات یا اس قسم کے کسی دوسرے نام سے موسوم کر دیں۔ ایسی تحریروں کے بارے میں کوئی فیصلہ ماہرین فن ہی کر سکتے ہیں، اہل علم وادب نہیں کر سکتے۔ ہمیں سوانح عمری اور تنقید میں بھی امتیاز کرنا چاہیے۔ عام طور پر سوانح عمری تشریحات کے سلسلے میں ایک مفید چیز ہے جس کے ذریعہ تفہیم کے لیے راستہ کھل جاتا ہے، لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سوانح ہماری توجہ شاعری سے ہٹا کر شاعر کی طرف مبذول کر دے۔ ہمیں چاہیے کہ ایسے میں ہم شاعر کے دور حیات، اس کے زمانے کے سماجی حالات اور وہ مروجہ خیالات جو اس کی تحریروں میں ظاہر ہوئے ہیں اور اس کے زمانے میں وہاں کی حالت کو شاعری کی تفہیم کے ساتھ خلط ملط نہ کر دیں۔ ایسا علم ممکن ہے شاعری کی تفہیم کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہو، مزید برآں یہ کہ اس کی اپنی جگہ وہی اہمیت ہو جو تاریخ کی ہوتی ہے لیکن شاعری کی توصیف کے لیے یہ چیزیں ہمیں دروازے تک تو لے جا سکتی ہیں، لیکن اس کے بعد ہمیں اپنا راستہ خود تلاش کرنا ہوتا ہے۔ کیوں کہ علم وآگاہی کے حصول کا مقصد بنیادی طور پر یہ نہیں ہے کہ ہم خود کو کسی دور دراز کے زمانے میں محسوس کرنے لگیں تاکہ جب ہم اس زمانے کی شاعری کا مطالعہ کریں تو اسی طرح سوچ سکیں اور اسی طرح محسوس کر سکیں، جس طرح اس شاعر کے ہم عصروں نے سوچا اور محسوس کیا تھا۔ حالاں کہ اس تجربہ کی اپنی جگہ قدر و قیمت ہے۔ اس طرح ہم غالباً خود کو اپنے زمانے کے قید و بند سے آزاد کر لیتے ہیں تاکہ ہم براہ راست تجربہ حاصل کر سکیں اور اس شاعری سے فوری ربط و تعلق پیدا کر سکیں۔ اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ جو بات سیفو (Sappho) کی کسی بھی اوڈ (Ode) کو پڑھنے کے لیے اہمیت رکھتی ہے، وہ یہ نہیں ہے کہ ہم تخیل کی مدد سے خود کو دو ہزار پانچ سو سال پہلے کے یونان میں لے جائیں بلکہ دراصل اہمیت اس تجربے کی ہے جو مختلف زبانوں اور زمانوں کے ان تمام بنی نوع انسان کے لیے یکساں ہے جن میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت موجود ہے۔ وہ شعلہ جو دو ہزار پانچ سو سال کو آناً فاناً میں پار کر سکتا ہے۔ اس لیے وہ نقاد جس کا میں بے حد ممنون ہو، وہ ہے جو مجھے شاعری میں ایسی چیز دکھا سکے جو اس سے پہلے میں نے کبھی نہیں دیکھی تھی یا اگر دیکھی بھی تھی تو تعصب کی آنکھ سے دیکھی تھی۔ وہ اس چیز سے صرف میرا آمنا سامنا کرا دے اور اس کے بعد مجھے تنہا چھوڑ دے۔ اس لیے کہ اس سے آگے مجھے اپنے شعور و ادراک، ذہانت و عقل پر بھروسہ کرنا چاہیے۔

[ٹی۔ ایس۔ الیٹ کی یہ تحریر "الیٹ کے مضامین" (ترجمہ: جمیل جالبی)، ۲۰۰۷، ایجوکیشنل پبلشنگ ھاؤس، دھلی سے ماخوذ ھے۔ یہاں اس کتاب میں شامل الیٹ کے تین مضامین کی تلخیص اور ترتیب حسب ضرورت پیش کی جا رھی ھے۔ مدیر]

کار گاہ افہام و تفہیم

تخلیق اور تنقید کا رشتہ لازم وملزوم کا ہے۔ لہٰذا، اس ضمن میں اکثر شعر گوئی پر شعر فہمی کو ترجیح دی جاتی ہے۔ پرانے زمانوں میں اساتذۂ سخن اپنے شاگردوں کے ذوق کی تربیت کا آغاز، انھیں بزرگ اور قادرالکلام شعرا کے سیکڑوں اشعار یاد کرانے سے کیا کرتے تھے۔ اس کا ایک فائدہ تو یہ تھا کہ مستند شعرا کے کلام کے محاسن شعریہ مبتدی پر آشکار ہو جاتے تھے۔ چنانچہ جب خود اس کے شعر کہنے کا وقت آتا تھا تو معمولی سی اصلاح اس کی رہنمائی کے لیے کافی ہوتی تھی۔

میں انگلی پکڑ کر راستہ دکھانے کے حق میں نہیں ہوں، بطور خاص اس طرح کسی فن کی تعلیم نہیں دی جا سکتی۔ چنانچہ نمونتاً فیض احمد فیض کی نظم ''کہاں جاؤ گے'' اور مصحفی کے ایک شعر پر شمس الرحمٰن فاروقی کے تجزیے پیش کیے جا رہے ہیں، جو ظاہر ہے ان کے تجربے، علم اور بصیرت پر مبنی ہیں۔ آپ کا تجربہ مختلف ہو سکتا ہے۔ ادب میں نہ تو کوئی بات مکمل ہوتی ہے اور نہ ہی کوئی حرف آخر۔ لیکن درج ذیل تجزیے سے کم از کم یہ ضرور سیکھا جا سکتا ہے کہ کسی نظم کی تفہیم اور اس کے تجزیے کے لیے آپ کے پاس کون سے اوزار ہونے چاہئیں اور ان کا استعمال کس طرح کرنا چاہیے، ورنہ صرف آئیں بائیں شائیں قسم کی تنقید آپ کے فہم و بصیرت کی بے بضاعتی کا ڈنکا پیٹ دے گی۔

اس ضمن میں ایک بات اور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ادب کے افہام و تفہیم کی گاڑی صرف اپنے پیش رووں کی آرا پر صاد کر کے آگے نہیں بڑھتی بلکہ ان سے استفادہ کرتے ہوئے متن کے تعلق سے اپنا زاویۂ نگاہ پیش کرنا ہی ارتقائی عمل ہے۔ بطور مثال، غالب کے ایک ہی شعر پر نظم طباطبائی اور شمس الرحمٰن فاروقی کے تجزیے پیش کیے جا رہے ہیں، تاکہ طلبہ کو اندازہ ہو سکے کہ علمی اختلاف کن بنیادوں پر ہوتا ہے اور کس طرح کیا جانا چاہیے۔ یہاں یہ بھی یاد رکھیں کہ اختلاف کے لیے صرف علم و دانائی ہی کافی نہیں بلکہ غیر معمولی اخلاقی جرأت بھی چاہیے۔ بڑے ناموں سے خوف کھانے کے بجائے صرف حفظ مراتب کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے۔ اکثر یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ علم وصلاحیت ہونے کے باوجود کچھ لوگ خود اعتمادی کی کمی کے سبب بھی پیچھے رہ جاتے ہیں۔ اس کے علی الرغم یہ بھی نظر آتا ہے کہ حد درجہ خود اعتمادی اور علم و فضیلت کا غرہ بھی افہام و تفہیم میں رکاوٹ بنتا ہے۔ جب کہ ادب کا مطالعہ شخصیت میں عجز و انکسار پیدا کرتا ہے۔ لہٰذا، ضروری یہ ہے کہ بغیر کسی انانیت کے معقول علمی دلائل کی مدد سے اظہار اختلاف کیا جائے۔ ـ مدیر

☆

کہاں جاؤ گے

فیض احمد فیض

اور کچھ دیر میں لٹ جائے گا ہر بام پہ چاند
عکس کھو جائیں گے آئینے ترس جائیں گے
عرش کے دیدۂ نمناک سے باری باری
سب ستارے سر خاشاک برس جائیں گے
آس کے مارے تھکے ہارے شبستانوں میں
اپنی تنہائی سمیٹے گا بچھائے گا کوئی
بے وفائی کی گھڑی ترک مدارات کا وقت
اس گھڑی اپنے سوا یاد نہ آئے گا کوئی
ترک دنیا کا سماں ختم ملاقات کا وقت
اس گھڑی اے دل آوارہ کہاں جاؤ گے
اس گھڑی کوئی کسی کا بھی نہیں رہنے دو
کوئی اس وقت ملے گا ہی نہیں رہنے دو
اور ملے گا بھی تو اس طور کہ پچھتاؤ گے
اس گھڑی اے دل آوارہ کہاں جاؤ گے
اور کچھ دیر ٹھہر جاؤ کہ پھر نشتر صبح
زخم کی طرح ہر اک آنکھ کو بیدار کرے
اور ہر کشتۂ واماندگی آخر شب
بھول کر ساعت درماندگی آخر شب
جان پہچان ملاقات پہ اصرار کرے

یہ نظم فیض کی ان نظموں میں ہے جو کہنا کچھ چاہتی ہیں لیکن شاعر انھیں کچھ اور کہنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ کوئی بہت اچھی نظم نہیں ہے۔ اس میں فیض صاحب کی تمام کمزوریاں نمایاں ہیں۔ خاص کر کے ان کی یہ کمزوری

کہ ان کے الفاظ بہت اچھے اور شیریں معلوم ہوتے ہیں لیکن ان میں معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ اس نظم میں یہ کمزوری بھی ہے کہ ایک ہی بات کے لیے کئی کئی لفظ لائے گئے ہیں لیکن پھر بھی معنی پوری طرح ادا نہیں ہوتے۔

بہر حال دل آوارہ سے مراد کوئی تھکا ہارا شخص ہے جو شاید کوئی انقلابی ہے یا شاید کوئی آدرش پرست نوجوان یا کوئی عاشق جس نے انقلاب یا آدرش یا معشوق کو پانے کے لیے ہر ممکن کوشش کی ہے لیکن ناکام رہا ہے۔ اب رات کا وقت ہے، یعنی کوششیں تھک گئی ہیں، یا اب اس کی عمر ختم ہو رہی ہے۔ ایسے میں وہ ایک اور کوشش کرنا اور جان کی بازی لگا دینا چاہتا ہے کہ شاید کچھ کامیابی حاصل ہو۔ لیکن متکلم اسے سمجھاتا ہے کہ ہر راہ بند ہو چکی، ہر امکان کھنگالا جا چکا، اب تم کہیں بھی جاؤ، کچھ ملنا نہیں ہے۔ لہٰذا، ایسے وقت میں بہتر یہ ہے کہ تم (یعنی انقلابی جوش اور انقلابی تحریک وغیرہ) کچھ دیر کے لیے اپنی جدوجہد بند کر دو اور کسی مناسب وقت کا انتظار کرو۔ ''وہ صبح کبھی تو آئے گی'' کے پلپلے پیغام کی طرح یہ نظم بھی اسی ''امید'' پر ختم ہوتی ہے کہ کبھی وہ لمحہ آئے گا جب آخر شب کی تھکن کے مارے ہوئے لوگ (یعنی تم جیسے انقلابی/ آدرش پرست/ عاشق) اپنی پرانی تھکن اور مایوسی کو پس پشت ڈال کر ملاقات یا جان پہچان (یعنی انقلاب وغیرہ میں کامیابی) کے لیے جدوجہد پر آمادہ ہو سکیں گے۔

نظم کی اصل کیفیت مایوسی اور شکست کی ہے لیکن فیض صاحب نے اپنی ترقی پسندی سے مجبور ہو کر اس میں کچھ امید اور ولولہ گھولنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے برخلاف ''تنہائی'' جیسی نظم بہت کامیاب ہے، کیوں کہ اس میں ترقی پسندی اور انقلاب کا چکر نہیں چلایا گیا ہے۔[شمس الرحمن فاروقی]

☆

چلے بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

[مصحفی]

یہ خالص کیفیت کا شعر ہے۔ کیفیت کے شعر سے مراد کم و بیش وہی ہے جس کے بارے میں بیدل نے کہا تھا کہ شعر خوب معنی ندارد۔ یعنی ایسے شعر میں کوئی مضمون نہیں ہوتا، کوئی اہم معنوی نکتہ نہیں ہوتا، لیکن شعر دل پر اثر کرتا ہے۔

اس کے معنی یہ نہیں کہ مصحفی کا شعر بے معنی ہے۔ اس کے معنی صرف یہ ہیں کہ معنی پر غور کیے بغیر بھی شعر اچھا معلوم ہوتا ہے۔ بہر حال، اب معنی پر توجہ دیجیے:

نسیم کے معنی اس ہوا کے بھی ہیں جو موسم بہار میں چلتی ہے، یا ایسے وقت میں جب موسم خنک اور فضا تازہ ہو، جیسے صبح کا وقت۔ نئی نئی بہار کی ہوا ہے، کلیوں کے کھلنے کا موسم ہے۔ جب ہوا گلشن سے گذرتی ہے تو کلیاں چٹک کر پھول بنتی ہیں۔ ان کی چٹکنے کی آواز گویا بانگ درا ہے جو باد نسیم کے قافلے کو چلتے رہنے،

آگے بڑھتے رہنے کا اشارہ دے رہی ہے۔ نئی بہار کا جوش ہے، جدھر جدھر نسیم گذرتی ہے، جرس کی آواز باد نسیم کو آگے بڑھنے پر مجبور کر رہی ہے۔ لیکن اب شاید باد نسیم کو کچھ الجھن، کچھ پریشانی ہو رہی ہے کہ کتنے گلشن ہیں اور بہار کا نفوذ کہاں کہاں تک ہے جو میں چلتی جاؤں، چلتی جاؤں۔ اس وقت کوئی اس سے کہتا ہے کہ (یا شاید باد نسیم کا دل اس سے کہتا ہے) کہ بہار کو قرار اور استقلال تو ہے نہیں۔ کہیں نہ کہیں اور کبھی نہ کبھی بہار اپنے اختتام پر پہنچے گی۔ تو پھر کیوں گھبراتی ہے کہ میں کہاں تک چلتی جاؤں؟ یہ بس چند لمحوں یا چند ساعتوں یا چند دنوں ہی کا تو کھیل ہے۔[شمس الرحمن فاروقی]

☆

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

[غالب، زمانۂ تحریر: ۱۸۱۶ء]

علامہ علی حیدر نظم طباطبائی

مصنف مرحوم ایک خط میں خود اس مطلع کے معنی بیان کرتے ہیں۔ کہتے ہیں، ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلود کپڑا بانس پر لٹکا لے جانا، پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورت تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے، یعنی ہستی اگرچہ مثل ہستی تصاویر اعتبار محض ہو موجب رنج و ملال و آزار ہے۔ غرض مصنف کی یہ ہے کہ ہستی میں مبدأ حقیقی سے جدائی و غیریت ہو جاتی ہے اور اس معشوق کی مفارقت ایسی شاق ہے کہ نقش تصویر تک اس کا فریادی ہے اور پھر تصویر کی ہستی کوئی ہستی نہیں، مگر فنا فی اللہ ہونے کی اسے بھی آرزو ہے کہ اپنی ہستی سے نالاں ہے۔ کاغذی پیرہن فریادی سے کنایہ فارسی میں بھی ہے اور اردو میں، میر ممنون کے کلام میں اور مومن خاں کے کلام میں بھی میں نے دیکھا ہے، مگر مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا۔ اس شعر میں جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنا فی اللہ ہونے کا شوق اور ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو، اس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکے۔ کوئی جان بوجھ کر تو بے معنی کہتا نہیں، یہی ہوتا ہے کہ وزن و قافیہ کی تنگی سے بعض بعض ضروری لفظوں کی گنجائش نہ ہوئی اور شاعر سمجھا کہ مطلب ادا ہو گیا تو جتنے معنی کہ شاعر کے ذہن میں رہ گئے، اس کو المعنی فی بطن الشاعر کہنا چاہیے۔ اس شعر میں مصنف کی غرض یہ تھی کہ نقش تصویر فریادی ہے، ہستی بے اعتبار و بے توقیر کا اور یہی سبب ہے کاغذی پیرہن ہونے کا ہستی بے اعتبار گنجائش نہ ہو سکی، اس سبب سے کہ قافیہ مزاحم تھا اور مقصود تھا مطلع کہنا، ہستی کے بدلے شوخی تحریر کہہ دیا اور اس سے کوئی قرینہ ہستی کے حذف پر نہیں پیدا ہوا۔ آخر خود ان کے منھ پر لوگوں نے کہہ دیا کہ شعر بے معنی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی

اس بات کی وضاحت اب غالباً ضروری نہ ہو کہ اس شعر کے بارے میں طبا طبائی کا یہ فیصلہ درست نہیں ہے کہ ''مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا۔'' کاغذی پیرہن پہن کر دادخواہی کے لیے جانا مشہور قدیم ایرانی رسم ہے اور کمال اسمٰعیل کا یہ شعر اس کے وجود کی دلیل کے لیے کافی ہے:

کاغذی جامہ بہ پوشید و بدرگاہ آمد
زادۂ خاطر من تا بہ دہی داد مرا

اس رسم سے ملتی جلتی رسم کا سراغ قدیم روم میں بھی ملتا ہے۔ قدیم رومائی رواج کی رو سے داد خواہ یا امیدوار لوگ حاکم کے پاس سفید لباس پہن کر جایا کرتے تھے۔ چنانچہ انگریزی کا لفظ Candidate بہ معنی 'امیدوار' اسی رسم کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ انگریزی میں Candid کا لفظ 'صاف' کے معنی میں ہے۔ اصل لاطینی میں Candid کے معنی تھے 'سفید' اور Candidatus کے معنی ''سفید لباس پہننے والا، یعنی امیدوار''۔

غالب نے اس شعر کی تشریح میں لکھا ہے ''نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورت تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے۔ یعنی ہستی اگرچہ مثل تصاویر اعتبار محض ہو، موجب رنج و آزار ہے۔'' شارحین غالب نے اس پر یہ اضافہ کیا ہے کہ شعر انسان کے ضعیف البنیان ہونے کے خلاف احتجاج ہے لیکن طبا طبائی اس سے متفق نہیں ہیں اور کہتے ہیں کہ شعر میں کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس سے ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو۔ حالاں کہ معاملہ ہستی اعتباری سے نفرت کا نہیں، بلکہ صرف اس بات کا ہے کہ کاغذ کا لباس دلالت کرتا ہے فریاد اور دادخواہی پر، اور فریاد و دادخواہی غالباً اس بات کی ہے کہ مصور نے از راہ شوخی تصویر کو ناپائدار بنایا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی پیدا کیا گیا ہے کہ تصویر خالق سے جدا ہو کر صفحۂ قرطاس میں محبوس ہو جانے کی شکایت کر رہی ہے۔

شعر کے الفاظ ایک اور معنی کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور خود غالب کی شرح اس سلسلے میں ہماری رہنمائی کرتی ہے۔ پہلے مصرعے کا کلیدی فقرہ 'کس کی' ہے۔ یعنی ابھی یہ بات پایۂ ثبوت کو نہیں پہنچی کہ وہ کون سی ہستی ہے جس کی 'شوخی تحریر' کے خلاف نقش فریادی ہے۔ دوسرے الفاظ میں، یہ شعر ہستی کی بے ثباتی یا زندگی کے موجب رنج و آزار ہونے کے بارے میں تو ہے، لیکن اس کا بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ کون سی قوت ہے جس کی جبر و اقتدار کے ہاتھوں ہر چیز مجبور ہے؟ مصرع اولیٰ کا 'کس کی' استعجابیہ سے زیادہ استفہامیہ ہے۔ ممکن ہے کہ اگر 'کس کی شوخی تحریر' کا صحیح جواب مل جائے تو 'پیکر تصویر' کی دادخواہی ہو سکے۔ 'نقش' دراصل انسان ہے جو صورت تصویر بے زبان ہے اور زبان بے زبانی سے یہ فریاد کر رہا ہے کہ ہمیں کس نے مبتلائے آزار کیا؟ اس نکتے پر بھی غور کیجیے کہ نقش بے زبان ہوتا ہے اور یہ بے زبانی ہی اس کے فریادی ہونے کی دلیل ہے۔ اس

طرح کا قول محال غالب کو بہت عزیز تھا۔

مراعات النظیر (نقش، تحریر، کاغذی، پیرہن، پیکر، تصویر) کے علاوہ غالب نے اس شعر میں تجنیس صوتی کا بھی خوب اہتمام کیا ہے۔ فریادی، کس کی، شوخی، کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر۔ مصرع ثانی میں 'ہر' پر خاص تاکید ہے جو 'پیکر تصویر' کے دورائے مہملہ سے ٹکرا کر مصرع میں شدت اور اصرار کے عنصر کا اضافہ کرتی ہے۔

مصرع اولیٰ کا اسلوب انشائیہ یعنی استفہامی ہے۔ استفہام غالب کا خاص انداز ہے، ممکن ہے انھوں نے استفہام اور اس طرح کے دوسرے انشائیہ اسالیب کا فن میر سے سیکھا ہو۔ لیکن دیوان کا پہلا شعر، جس کا مضمون حمد پر مبنی ہونا چاہیے تھا، تنظیم دو جہاں کو معرض سوال میں لاتا ہے۔ یہ شوخی یا آزادہ روی یا عالی دماغی، غالب کی مخصوص ادا ہے۔ میر بھی خالق کائنات کے نظم و نسق کو معرض سوال میں لائے ہیں، مثلاً دیوان اول ہی میں کہتے ہیں:

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

لفظ 'شوخی' کو دیکھ کر گمان گذرتا ہے کہ میر کا یہ شعر غالب کے ذہن میں رہا ہوگا۔ لیکن خالق کائنات کی شوخی کا مضمون اور اس پر طرّہ یہ کہ اس شوخی کو موضوع سوال بنانا اور ایسے شعر کو سر دیوان رکھنا، یہ شوخی غالب سے ہی ممکن تھی...

نیم وحشی صنف سخن
فضیل جعفری

کلیم الدین احمد کی سب سے زیادہ مخالفت ان کے اس رویے کے سبب ہوئی، جس کے تحت انھوں نے اپنے والد عظیم الدین احمد کے مجموعۂ کلام ''گل نغمہ'' کے دیباچے میں غزل کو ''نیم وحشی صنف سخن'' ٹھہرایا تھا۔ یہاں غزل کے سلسلے میں ان کے خیالات سے تفصیلی بحث کرنے کا موقع نہیں ہے۔ مختصراً صرف یہ کہہ دوں کہ غزل کے سلسلے میں ان کے یہاں یقیناً ایک طرح کا Persecution Mania نظر آتا ہے۔ وہ غزل کو مشرق کی ایک آزاد، خود مختار اور خود کفیل صنف سخن کے طور پر دیکھنے اور پھر اس کی اچھائیاں یا برائیاں تلاش کرنے کے بجائے محض اپنے بنائے ہوئے چند اصولوں یا پھر اپنے چند مفروضات کو ثابت کرنے کے لیے جائز ناجائز بلکہ زیادہ تر ناجائز منطق کا سہارا لیتے ہیں...

چونکہ انھوں نے ''نیم وحشی صنف سخن'' والا مفروضہ جورج سنتائنا کے مضمون سے اخذ کیا تھا، اس لیے انھوں نے بار بار غزل کا براؤننگ (Browning) کے مونولاگ سے تقابل کر کے یہ بتایا کہ سنتائنا نے براؤننگ کی اس ہیئت میں لکھی گئی نظموں کو نیم وحشی ہی کہا ہے۔

["کمان اور زخم"، جنوری ۲۰۰۸، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دھلی]

شاعری کا ابتدائی سبق

شمس الرحمٰن فاروقی

شمس الرحمٰن فاروقی کے درج ذیل نتائج افکار اور تجاویز نہ صرف شعرا کے لیے کیمیا اثر ہیں بلکہ شعر و ادب کے ہر سنجیدہ طالب عالم کے لیے بھی یہ رہنما اصول کا درجہ رکھتے ہیں۔ فاروقی کی یہ تحریر ان کی مشہور تصنیف ''تنقیدی افکار'' سے ماخوذ ہے۔ اگرچہ اصل فہرست طویل ہے جسے سلسلہ وار پڑھنے کی تلقین صاحب کتاب نے کی ہے لیکن تنگی صفحات اور طلبہ کی ضرورتوں کے مدنظر، میں اس کی تلخیص پیش کرنے کی جرأت کر رہا ہوں۔ مدیر

۱۔ موزوں، ناموزوں سے بہتر ہے۔
(الف) چونکہ نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لیے نثری نظم، نثر سے بہتر ہوتی ہے۔
۲۔ انشا، خبر سے بہتر ہے۔
۳۔ کنایہ، تصریح سے بہتر ہے۔
۴۔ ابہام، توضیح سے بہتر ہے۔
۵۔ اجمال، تفصیل سے بہتر ہے۔
۶۔ استعارہ، تشبیہ سے بہتر ہے۔
۷۔ علامت، استعارے سے بہتر ہے۔
(الف) لیکن علامت چونکہ خال خال ہی ہاتھ لگتی ہے، اس لیے استعارے کی تلاش بہتر ہے۔
۸۔ تشبیہ، مجرد اور سادہ بیان سے بہتر ہے۔
۹۔ پیکر، تشبیہ سے بہتر ہے۔

۱۰۔ دو مصرعوں کے شعر کا حسن اس بات پر بھی منحصر ہوتا ہے کہ دونوں مصرعوں میں ربط کتنا اور کیسا ہے؟
۱۱۔ اس ربط کو قائم کرنے میں رعایت بہت کام آتی ہے۔

۱۲۔ مبہم شعر، مشکل شعر سے بہتر ہوتا ہے۔
۱۳۔ مشکل شعر، آسان شعر سے بہتر ہوسکتا ہے۔
۱۴۔ شعر کا آسان یا سریع الفہم ہونا اس کی اصلی خوبی نہیں۔

۱۵۔ مشکل سے مشکل شعر کے معنی بہرحال محدود ہوتے ہیں۔
۱۶۔ مبہم شعر کے معنی بہرحال نسبتاً محدود ہوتے ہیں۔
۱۷۔ شعر میں معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ کلام ایسا بنایا جائے جس میں ایک سے زیادہ معنی نکل سکیں۔
۱۸۔ چونکہ قافیہ بھی معنی میں معاون ہوتا ہے، اس لیے قافیہ پہلے سے سوچ کر شعر کہنا کوئی گناہ نہیں۔
۱۹۔ شعر میں کوئی لفظ، بلکہ کوئی حرف، بے کار نہ ہونا چاہیے۔ لٰہذا، اگر قافیہ یا ردیف یا دونوں پوری طرح کارگر نہیں ہیں تو شعر کے معنی کو سخت صدمہ پہنچنا لازمی ہے۔
۲۰۔ شعر میں کثیر معنی صاف نظر آئیں، یا کثیر معنی کا احتمال ہو، دونوں خوب ہیں۔
۲۱۔ سہل ممتنع کو غیر ضروری اہمیت نہ دینا چاہیے۔
۲۲۔ شعر میں آورد ہے کہ آمد، اس کا فیصلہ اس بات سے نہیں ہوسکتا کہ شعر بے ساختہ کہا گیا یا غور و فکر کے بعد۔ آورد اور آمد، شعر کی کیفیات ہیں، تخلیق شعر کی نہیں۔
۲۳۔ بہت سے اچھے شعر بے معنی ہوسکتے ہیں لیکن بے معنی اور مہمل ایک ہی چیز نہیں۔ اچھا شعر اگر بے معنی ہے تو اس سے مراد یہ نہیں کہ وہ مہمل ہے۔

۲۴۔ قافیہ خوش آہنگی کا ایک طریقہ ہے۔
۲۵۔ ردیف، قافیے کو خوش آہنگ بناتی ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ مردف نظم، غیر مردف نظم سے بہتر ہے۔
۲۶۔ لیکن ردیف میں یکسانیت کا خطرہ ہوتا ہے، اس لیے قافیے کی تازگی ضروری ہے تاکہ ردیف کی یکسانیت کا احساس کم ہوجائے۔
۲۷۔ نیا قافیہ، پرانے قافیے سے بہتر ہے۔
۲۸۔ لیکن نئے قافیے کو پرانے ڈھنگ سے استعمال کرنا بہتر نہیں، اس کے مقابلے میں پرانے قافیے کو نئے رنگ سے نظم کرنا بہتر ہے۔
۲۹۔ قافیہ بدل دیا جائے تو پرانی ردیف بھی نئی معلوم ہونے لگتی ہے۔
۳۰۔ قافیہ، معنی کی توسیع بھی کرتا ہے اور حد بندی بھی۔

۳۱۔ ہر بحر مترنم ہوتی ہے۔
۳۲۔ چونکہ شعر کے آہنگ بہت ہیں اور بحریں تعداد میں کم ہیں، اس لیے ثابت ہوا کہ شعر کا آہنگ بحر کا مکمل تابع نہیں ہوتا۔

۳۳۔نئی بحریں ایجاد کرنے سے بہتر ہے کہ پرانی بحروں میں جو آزادیاں جائز ہیں، ان کو دریافت اور اختیار کیا جائے۔
۳۴۔اگر نئی بحریں وضع کرنے سے مسائل حل ہو سکتے تو اب تک بہت سی بحریں ایجاد ہو چکی ہوتیں۔

۳۵۔آزاد نظم کو سب سے پہلے مصرع طرح کے آہنگ سے آزاد ہونا چاہیے۔
۳۶۔اگر مصرعے چھوٹے بڑے ہیں تو بہتر ہے کہ ہر مصرعے کے بعد وقفہ نہ ہو۔
۳۷۔نظم کا عنوان اس کے معنی کا حصہ ہوتا ہے، اس لیے بلا عنوان نظم، عنوان والی نظم کے مقابلے میں مشکل معلوم ہوتی ہے، بشرطیکہ شاعر نے گمراہ کن عنوان نہ رکھا ہو۔ لیکن عنوان اگر ہے تو نظم کی تشریح اس عنوان کے حوالے کے بغیر نہیں ہونا چاہیے۔
۳۸۔شعر کی تعبیر عام طور پر ذاتی ہوتی ہے، لیکن وہ جیسی بھی ہو اسے شعر ہی سے برآمد ہونا چاہیے۔
۳۹۔آزاد نظم کا ایک بڑا حسن یہ ہے کہ مصرعوں کو اس طرح توڑا جائے یا ختم کیا جائے کہ اس سے ڈرامائیت یا معنوی دھچکا حاصل ہو۔ معرا نظم میں بھی یہ حسن ایک حد تک ممکن ہے۔
۴۰۔ہماری آزاد نظم بحر سے آزاد نہیں ہو سکتی۔
۴۱۔آزاد اور نثری نظم کے شاعر کو ایک حد تک مصور بھی ہونا چاہیے۔ یعنی اس میں یہ صلاحیت ہونا چاہیے کہ وہ تصور کر سکے کہ اس کی نظم کتاب یا رسالے کے صفحے پر چھپ کر کیسی دکھائی دے گی۔

۴۲۔قواعد، روزمرہ، محاورہ کی پابندی ضروری ہے۔
۴۳۔لیکن اگر ان کے خلاف ورزی کر کے معنی کا کوئی نیا پہلو یا مضمون کا کوئی نیا لطف ہاتھ آئے تو خلاف ورزی ضروری ہے۔
۴۴۔لیکن اس خلاف ورزی کا حق اسی شاعر کو پہنچتا ہے جو قواعد، روزمرہ، محاورہ پر مکمل عبور حاصل اور ثابت کر چکا ہو۔
۴۵۔مرکب تشبیہ، یعنی وہ تشبیہ جس میں مشابہت کے کئی پہلو ہوں، مفرد تشبیہ سے بہتر ہے۔
۴۶۔جذباتیت، یعنی کسی جذبے کا اظہار کرنے کے لیے جتنے الفاظ کافی ہیں، یا جس طرح کے الفاظ کافی ہیں، ان سے زیادہ الفاظ، یا مناسب طرح کے الفاظ سے زیادہ شدید طرح کے الفاظ استعمال کرنا، بیوقوفوں کا شیوہ ہے۔
۴۷۔استعارہ جذباتیت کی روک تھام کرتا ہے۔ اسی لیے کم زور شاعروں کے یہاں استعارہ کم اور جذباتیت زیادہ ہوتی ہے۔

۴۸۔الفاظ کی تکرار بہت خوب ہے، بشرطیکہ صرف وزن پورا کرنے کے لیے یا خیالات کی کمی پورا کرنے کے لیے نہ ہو۔

۴۹۔شاعری علم بھی ہے اور فن بھی۔
۵۰۔یہ جو کہا گیا ہے کہ شاعر خدا کا شاگرد ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کو کسی علم کی ضرورت نہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعرانہ صلاحیت اکتسابی نہیں ہوتی۔
۵۱۔شاعرانہ صلاحیت سے موزوں طبعی مراد نہیں۔ اگرچہ موزوں طبعی بھی اکتسابی نہیں ہوتی، اور تمام لوگ برابر کے موزوں طبع نہیں ہوتے اور موزوں طبعی کو بھی علم کی مدد سے چمکایا جا سکتا ہے لیکن ہر موزوں طبع شخص شاعر نہیں ہوتا۔
۵۲۔شاعرانہ صلاحیت سے مراد ہے، لفظوں کو اس طرح استعمال کرنے کی صلاحیت کہ ان میں نئے معنوی ابعاد پیدا ہو جائیں۔
۵۳۔ نئے معنوی ابعاد سے مراد یہ ہے کہ شعر میں جس جذبہ، تجربہ، مشاہدہ، صورت حال، احساس یا خیال کو پیش کیا گیا ہے، اس کے بارے میں ہم کسی ایسے تاثر یا کیفیت یا علم سے دوچار ہوں جو پہلے ہماری دسترس میں نہ رہا ہو۔
۵۴۔شاعری مشق سے ترقی کرتی ہے اور نہیں بھی کرتی ہے۔ صرف مشق پر بھروسا کرنے والا شاعر ناکام ہو سکتا ہے لیکن مشق پر بھروسا کرنے والے شاعر کے یہاں ناکامی کا امکان، اس شاعر سے کم ہے جو مشق نہیں کرتا۔
۵۵۔مشق سے مراد صرف یہ نہیں کہ شاعر کثرت سے کہے، مشق سے مراد یہ بھی ہے کہ شاعر دوسروں (خاص کر اپنے ہم عصروں اور بعید پیش رووں) کے شعر کثرت سے پڑھے اور ان پر غور کرے۔
۵۶۔کیوں کہ اگر دوسروں کی روش سے انحراف کرنا ہے تو ان کی روش جاننا بھی ضروری ہے۔ دوسروں کے اثر میں گرفتار ہو جانے کے امکان کا خوف اسی وقت دور ہو سکتا ہے جب یہ معلوم ہو کہ دوسروں نے کہا کیا ہے؟
۵۷۔تمام شاعری کسی نہ کسی معنی میں روایتی ہوتی ہے، اس لیے بہتر شاعر وہی ہے جو روایت سے پوری طرح باخبر ہو۔
۵۸۔تجربہ کرنے والا شاعر، چاہے وہ ناکام ہی کیوں نہ ہو جائے، محفوظ راہ اختیار کرنے والے شاعر سے عام طور پر بہتر ہوتا ہے۔
۵۹۔تجربے کے لیے بھی علم شرط ہے۔ پس علم سے کسی حال میں مفر نہیں۔

[”تنقیدی افکار“، جنوری ۲۰۰۴، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی]

ریاضت فن

طلبہ کے مشق کے لیے آئندہ صفحات پر ایک نظم اور دو اشعار دے کر، ان سے گذارش کی جارہی ہے کہ وہ ان کا تنقیدی نقطۂ نظر سے مطالعہ کریں اور ہمیں اپنے نتائج افکار لکھ بھیجیں۔ قابل قبول تحریروں کو نہ صرف ''اردو کیمپس'' میں شائع کیا جائے گا بلکہ ان میں سے ایک بہترین تجزیے پر کسی ماہر فن کی مختصر رائے بھی شامل ہوگی۔ اس ضمن میں شرائط حسب ذیل ہیں:

(۱) ہر طالب علم کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنی مرضی کے مطابق تینوں شعری متون کا تجزیہ پیش کرے یا پھر ان میں سے کسی ایک یا دو کا انتخاب کرے۔

(۲) آپ کا تجزیہ مختصر ہو۔ نظم کے لیے ''اردو کیمپس'' کا زیادہ سے زیادہ ایک صفحہ اور ہر شعر کے لیے نصف صفحہ کافی ہوگا۔

(۳) تحریر صاف ستھری ہو۔ کاغذ کے ایک طرف معقول حاشیہ چھوڑ کر لکھیں۔

(۴) تحریر کے ساتھ اپنا مختصر تعارف یعنی نام، پتہ، کالج/یونیورسٹی کا نام، درجہ وغیرہ ضرور لکھیں۔ ان کے بغیر آپ کے تجزیے پر غور نہیں کیا جائے گا۔

(۵) یاد رہے کہ یہاں کشتی کا مقابلہ نہیں ہو رہا ہے، بلکہ صرف آپ کی پوشیدہ صلاحیتوں کو دریافت کرنے، انھیں نکھارنے اور تراشنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ لہٰذا، کسی ہار جیت یا خارجی دباؤ سے بالاتر ہو کر اپنا موقف پیش کریں۔ آپ کا ذوق وشوق اور دیانت دارانہ ریاضت ہی آپ کا انعام ہے۔

(۶) ۱۰ نومبر ۲۰۱۱ تک ملنے والی تحریروں پر ہی غور کیا جائے گا۔

(۷) اپنی تحریر ارسال کرنے کے بعد اس سلسلے میں فون پر مدیر/انتظامیہ سے کوئی استفسار نہ کریں۔

(۸) اپنی تحریر آپ ہمیں ای۔میل بھی کر سکتے ہیں یا پھر اسے بذریعہ ڈاک بھی ارسال کر سکتے ہیں۔

Editor,
"Urdu Campus" (Urdu Quarterly)
B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar,
Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107
e-mail: urducampus@gmail.com
www.esbaatpublications.com

نظم برائے تجزیہ

برف باری

شاذ تمکنت

زمستاں کی رت نیم شب برف باری
یہ حد نظر تھرتھراتی ہوئی لو
فضائے دل و جاں کی شیون گزاری
درخشان رفتہ ہواؤں کی زد پر
خزاں دیدہ پتے سسکتے ہوئے سے
ٹھٹھرتی ہوئی چاندنی کانپتی ضو
دریچوں کی شیشے درکتے ہوئے سے
کوئی چیخ آواز جھنکار نغمہ
روانی خون گلو تھم رہی ہے
کریدو انگیٹھی کا سینہ کریدو
مری آگ پہ راکھ سی جم رہی ہے

اشعار برائے تجزیہ

کسی کے لوٹنے کی جب صدا سنی تو کھلا
کہ میرے ساتھ کوئی اور بھی سفر میں تھا
(بانی)

☆

کمرے خالی ہو گئے سایوں سے آنگن بھر گیا
ڈوبتے سورج کی کرنیں جب پڑیں دالان پر
(شکیب جلالی)

پیش لفظ

وارث علوی

آج سے چند سال پہلے جب میں سنتا کہ امریکہ کے بعض کالجوں میں افسانہ نگاری اور تخلیق فن کی تعلیم بھی دی جاتی ہے تو میں ہنس دیتا، کیوں کہ تخلیق فن کا میرا پورا تصور رومانی، ماورائی اور پراسرار تھا۔ ایں سعادت بزور بازو نیست پر میرا ایمان تھا۔ میں ابھی بھی سمجھتا ہوں کہ نابغہ کو قدرت پیدا کرتی ہے، لیکن میں نابغوں کی بات نہیں کر رہا، انھیں تو جب قدرت کو پیدا کرنا ہوگا کرے گی۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو کا نابغہ اردو جاننے والوں میں سے ہی پیدا ہوگا۔ سردست میرا سروکار صلاحیتوں سے ہے۔ اردو افسانہ صلاحیتوں کے فقدان کا حوصلہ شکن منظر پیش کرتا ہے، لیکن صلاحیتوں کے فقدان کا رونا تضیع اوقات ہے۔ صلاحیت اگر نہیں ہے تو پیدا کرنی چاہیے۔ کم ہے تو اسے تراشنا، نکھارنا اور سنوارنا چاہیے۔ معمولی ہے تو اس پر زیادہ محنت کرنی چاہیے۔ کیا ہم یہ بات نہیں جانتے کہ تخلیق فن میں دس فی صد الہام ہوتا ہے اور نوّے فی صد عرق ریزی۔ معمولی صلاحیتوں سے بھی لوگوں نے بڑے کام نکالے ہیں، اور سب سے بڑی چیز تو صلاحیتوں کی شناخت، تربیت اور نگہداشت ہے۔ یہ تنقید کا فریضۂ اولین ہے۔ ہم نے یہ فرض ادا نہیں کیا اور اچھی صلاحیتوں کو بھی تباہ ہوتے دیکھا۔ غلط قسم کی حوصلہ افزائی نے نہ صرف ناکارہ لکھنے والوں کے حوصلے بلند کیے بلکہ اچھا لکھنے والوں کی غلط روش کی گرفت نہ کرکے انھیں گمراہ ہونے سے بچا نہ سکے۔

صلاحیت پیدا کرنے، صلاحیت سے کام لینے اور صلاحیت کی نگہداشت کرنے کی پوری ذمہ داری اب ہماری تعلیم گاہوں پر ہے۔ جس طرح طالب علموں سے مضمون نویسی کرائی جاتی ہے، اسی طرح ان سے افسانہ نویسی، ڈراما نگاری، فیچر اور سکرپٹ رائٹنگ کا کام بھی لینا چاہیے۔ ریڈیو اور ٹی وی ہماری زندگی میں آئے ہیں اور رہنے کے لیے آئے ہیں۔ ان کی خراب اسکرپٹ کا علاج سوائے اس کے کچھ نہیں کہ ہم ان کے لیے اچھی سکرپٹ لکھیں۔ طالب علموں کو اچھے افسانے، ناول اور ڈرامے پڑھانے چاہئیں اور ان پر کالج کی کلاسیز میں مباحث رکھنے چاہئیں۔ کالج کا نصاب ادب کے اسکالر پیدا کرتے ہیں جو آگے چل کر ادب کے پروفیسر بنتے ہیں۔ ہمیں ادب کے پروفیسروں کی ضرورت ہے لیکن ان سے کہیں زیادہ افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی ضرورت ہے کہ ادب ان کی تخلیقات سے زندہ رہتا ہے۔ مردہ ادب کی تعلیم مجاوری اور فاتحہ خوانی ہے۔ کلاسیک کے مطالعہ کے معنی ٹوٹی پھوٹی قبروں پر دیے جلانا نہیں ہے۔ یادرفتگاں یاد ماضی، قبرستانوں کی سیر کا بہانہ نہیں ہیں۔ کالج کو ادارۂ تحقیق سمجھنا مخطوطات کے کیڑے پیدا کرنا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری جامعات میں تعلیم کا رومانس ختم ہو چکا ہے۔ تعلیم ذہنوں کو شگفتہ نہیں کرتی بلکہ انھیں مرجھا دیتی ہے۔

تعلیم اب سفر شوق، سیاحت افکار، عرفان حیات، تلاش، تجسس اور فہم سازی نہیں رہی۔ وہ مردہ افکار، مردہ اصناف، مجرد تصورات کا بے کیف تواتر بن گئی ہے۔ پروفیسر اردو ڈرامے پر پرچہ کیا پڑھائے، جب کہ عرصہ ہوا اردو ڈراما مر چکا ہے۔ تھیئٹر زندہ نہیں اور طالب علم صرف فلموں اور ٹی وی سیریلوں سے واقف ہیں۔ طالب علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ کلاس روم میں ہی ادب نہ پڑھے بلکہ کلاس روم کے باہر بھی ادب پڑھے، ادب جیے اور ادب میں ڈوبا رہے۔ جب ادب میں ڈراما زندہ ہوتا ہے، تھیئٹر میں جان ہوتی ہے، نت نئے ڈرامے سٹیج ہوتے رہتے ہیں، نئی تحریکیں نئے رجحانات اور میلانات پیدا ہوتے ہیں۔ اخباروں، رسالوں اور ڈراما میگزینوں میں نئے اور پرانے ڈراموں پر تنقیدوں، تبصروں اور مباحثوں کے ہنگامے برپا ہوتے رہتے ہیں، تو طالب علم صحیح معنی میں رنگ منچ کی دنیا میں سانس لینے لگتا ہے اور پھر وہ کلاس روم میں بھی ان ڈراموں کو شوق سے پڑھتا ہے جو تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں، بصورت موجود چند سکہ بند باتیں ہیں جو نوٹنکی، رام لیلا، کرشن لیلا، اندر سبھا اور نسروان جی فرام جی سے چلتی چلتی اپنے حشر کو پہنچتی ہیں۔ اس کلاس سے جو طالب علم نکلے گا، اس کے ڈرامائی ادب کے اچھے طالب علم بننے کے کیا امکانات ہیں؟

["جدید افسانہ اور اس کے مسائل"، ۱۹۹۰، نئی آواز، نئی دھلی]

اردو کا پہلا افسانہ

سید مظہر جمیل

اردو کا پہلا افسانہ ۱۹۰۳ (علامہ راشد الخیری، نصیر اور خدیجہ) کے آس پاس شائع ہوا تھا۔ اس سے تین چار دہائی قبل ناول نگاری کا آغاز ہو چکا تھا اور ڈپٹی نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر وغیرہ تاریخی، معاشرتی اور اصلاحی ناول لکھنے میں مصروف تھے...

فن افسانہ نگاری پر پہلی باقاعدہ کتاب عبدالقادر سروری کی تصنیف ''دنیائے افسانہ'' تھی۔ اس کا پہلا حصہ ۱۹۲۷ میں اور دوسرا حصہ ۱۹۲۹ میں شائع ہوئے تھے۔ عبدالقادر سروری کی مذکورہ کتاب ہماری دسترس میں نہیں ہے لیکن وہ چند فقرے جو ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے اپنی تحقیقی کتاب ''اردو فکشن کی تنقید'' میں نقل کیے ہیں، ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عبدالقادر سروری افسانے کے ساتھ ساتھ فن افسانہ کے مبادیات پر بھی خصوصی توجہ دینے کی ضرورت شدت سے محسوس کرتے تھے اور افسانے میں آئیڈلسٹ انداز نگارش کی بجائے حقیقت نگاری کو فوقیت دیتے تھے۔

["افسانے کی شعریات"، سید مظہر جمیل، مکالمہ (ہم عصر اردو افسانہ۔۱)، کراچی]

ریاضت فن

افسانہ نویسی کی مشق کے لیے یہاں کچھ امکانی پلاٹ پیش کیے جا رہے ہیں۔ طلبہ سے درخواست ہے کہ وہ ان میں سے کسی ایک پلاٹ پر طبع آزمائی کرکے اپنے قدرتی استعداد کی دریافت کریں اور اسے صیقل کریں۔ قابل قبول افسانوں کو نہ صرف ''اردو کیمپس'' کے آئندہ شمارے میں شریک اشاعت کیا جائے گا بلکہ ان میں سے کسی ایک بہترین کاوش پر ماہر فن کی رائے بھی شامل ہوگی۔ اس ضمن میں حسب ذیل شرائط کو ملحوظ رکھیں:

(۱) آپ کا افسانہ زیادہ سے زیادہ ۵۰۰ الفاظ پر مشتمل ہو۔

(۲) تحریر صاف ستھری ہو۔ کاغذ کے ایک طرف معقول حاشیہ چھوڑ کر لکھیں۔

(۳) اپنے افسانے کے ساتھ اپنا مختصر تعارف یعنی نام، پتہ، کالج/ یونیورسٹی کا نام، درجہ وغیرہ ضرور لکھیں۔

(۴) یاد رہے کہ یہاں کشتی کا مقابلہ نہیں ہو رہا ہے، بلکہ صرف آپ کی پوشیدہ صلاحیتوں کو دریافت کرنے، انھیں نکھارنے اور تراشنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ لہٰذا، کسی ہار جیت یا خارجی دباؤ سے بالاتر ہو کر اپنا موقف پیش کریں۔ آپ کا ذوق وشوق اور دیانت دارانہ ریاضت ہی آپ کا انعام ہے۔

(۵) ۱۰ نومبر ۲۰۱۱ تک ملنے والے افسانوں پر ہی غور کیا جائے گا۔

(۶) اپنی تحریر ارسال کرنے کے بعد اس سلسلے میں فون پر مدیر/ انتظامیہ سے کوئی استفسار نہ کریں۔

(۷) اپنی تحریر آپ ہمیں ای۔میل بھی کر سکتے ہیں یا پھر اسے بذریعہ ڈاک بھی ارسال کر سکتے ہیں۔

Editor,
"Urdu Campus" (Urdu Quarterly)
B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar,
Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107
e-mail: urducampus@gmail.com
www.esbaatpublications.com

ایک افسانے کے امکانی پلاٹ:

ایک لڑکا اور لڑکی جو (۱) مختلف مذہب کے ہیں، یا (۲) ہم مذہب ہیں لیکن ہم ذات نہیں ہیں، یا (۳) دونوں کی سماجی حیثیت میں بہت فرق ہے۔ ہر صورت میں افسانے کی تفصیلات مختلف ہوں گی۔

ان کی عمریں کچھ بھی ہو سکتی ہیں (۱) پندرہ سے اٹھارہ (۲) بیس سے بائیس (۳) پچیس۔ ہر صورت میں افسانے کی تفصیلات مختلف ہوں گی۔

وہ ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہیں لیکن دونوں ہی کے والدین راضی نہیں ہیں۔ دونوں سوچ سمجھ کر اور اپنی زندگی ساتھ گذارنے کے عزم کے ساتھ گھر چھوڑ دیتے ہیں۔ اب یہاں کئی امکانات ہیں۔ مثلاً:

پہلا امکان: کچھ ہفتوں، یا مہینوں کے بعد انھیں محسوس ہوتا ہے کہ خاندان اور معاشرہ، یا کم از کم خاندان کے تعاون اور سہارے کے بغیر آج کی دنیا میں زندگی نہیں گذر سکتی۔ اب یہاں کئی امکانات ہیں۔ (۱) وہ اپنے گھروں کو واپس لوٹ جاتے ہیں۔ وہاں پھر کئی امکانات ہیں۔ (۱) والدین انھیں قبول کر لیتے ہیں، لیکن سماج قبول نہیں کرتا، (۲) والدین انھیں قبول نہیں کرتے اور انھیں گھر سے نکال دیتے ہیں۔ یا (۳) وہ بظاہر انھیں قبول کر لیتے ہیں لیکن بباطن ان کے قتل کے درپے ہوتے ہیں۔ یہ بات لڑکے لڑکی کو معلوم ہو جاتی ہے لیکن وہ مجبور ہیں، جائیں تو کہاں جائیں۔ (۵) وہ اپنے والدین کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن والدین نہیں مانتے۔ بس اتنا ہوتا ہے کہ لڑکے کی شادی زبردستی کہیں کر دی جاتی ہے اور لڑکی کو قتل کرا دیا جاتا ہے۔

دوسرا امکان: انھیں محسوس ہوتا ہے کہ ان کے مزاجوں، یا مذہبی پس منظر، یا خاندانی پس منظر میں اس قدر تفاوت ہے کہ ایک دوسرے کو چاہتے ہوئے بھی ان میں نبھ نہیں سکتی۔ واپسی ممکن نہیں ہے، اس لیے وہ خودکشی کر لیتے ہیں۔

یا ان میں جھگڑے لڑائیاں بات بات پر ہوتی رہتی ہیں، بالآخر لڑکا ایک دن غصے میں آکر لڑکی کا خون کر دیتا ہے۔ پھر وہ خود کو بھی مار لیتا ہے، یا، خود کو پولیس کے حوالے کر دیتا ہے۔

تیسرا امکان: ان میں محبت بدستور ہے، بلکہ پہلے سے زیادہ ہے۔ لیکن دونوں کے پاس ذریعۂ معاش کچھ نہیں ہے۔ بالآخر ان میں سے ایک سوچتا ہے کہ گھر واپس جانا ہی بہتر ہے۔ جب دونوں راضی نہیں ہوتے تو جو راضی نہیں ہے وہ گھر واپس جانے پر خودکشی کو ترجیح دیتا/ دیتی ہے۔ دوسرا/ دوسری کی واپسی پر جو معاملات ظہور پذیر ہوتے ہیں، ان کے امکانات اوپر درج ہیں۔

چوتھا امکان: دونوں میں محبت بدستور ہے، بلکہ پہلے سے زیادہ ہے۔ لیکن تلاش معاش میں دونوں کو ناکامی پر ناکامی ہوتی ہے، کچھ تو کساد بازاری کی بنا پر، اور کچھ ان کی ''غیر مناسب'' شادی کی بنا

پر۔تنگ آکر لڑکا (یا لڑکی) اپنے ساتھی سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔اس کے بعد جو ہوسکتا ہے اس کی طرف اوپر کچھ اشارے کردیے گئے ہیں۔

پانچواں امکان: انھیں، یا ان میں سے ایک کو محسوس ہوتا ہے کہ یہ اقدام غلط تھا۔لیکن اپنی افسوس ناک صورت حال سے مفر ممکن نہ ہونے کی وجہ سے دونوں بھلے برے نباہ کرتے ہیں اور آہستہ آہستہ ایک دوسرے سے بے وفائی شروع کردیتے ہیں۔اس کا نتیجہ ان کی اولاد پر بہت برا پڑتا ہے۔ان کی پہلی اولاد، جو لڑکا ہے، وہ تنگ آکر باپ، یا ماں، یا دونوں کا خون کردیتا ہے۔

چھٹا امکان: دونوں کی اچھی گذرتی ہے، حتیٰ کہ ان کے والدین بھی انھیں واپس لینا چاہتے ہیں لیکن وہ راضی نہیں ہوتے۔کئی سال بعد ان کا لڑکا، یا لڑکی، سن شعور کو پہنچ کر اپنی پسند کی شادی کرنا چاہتے ہیں لیکن باپ ماں دونوں میں سے کوئی راضی نہیں ہوتا۔

افسانے کی تعریف

رضی مجتبیٰ

محمد حسن عسکری نے اپنے مقالے میں افسانے کی تعریف کرنے والے تنقید نگاروں کے دو گروہ بتائے ہیں۔ایک وہ جو افسانے میں 'کہانی' کے ہونے کو لازم سمجھتا ہے اور دوسرا وہ جس نے افسانے کی تعریف فرانس کے مشہور افسانہ نگار کے افسانوں کو بنیاد بنا کر کی ہے اور جس کے تحت افسانہ وہ ہوتا ہے، جس میں کہانی کو بہت سلیقے سے لکھا جاتا ہے اور اختتام پر کہانی قاری کو حیرت زدہ کردیتی ہے۔آخر میں وہ لکھتے ہیں کہ افسانہ ایک ایسی عجیب وغریب چیز ہے جسے ادب کی ایک علاحدہ صنف تو مان لیا گیا ہے مگر اس کے بنیادی اصول ابھی تک طے نہیں ہوسکے، اسی لیے طرح طرح کے نظریات افسانہ نگاروں میں افسانے سے متعلق پائے جاتے ہیں۔عسکری صاحب کہتے ہیں کہ افسانے کا میدان اتنا وسیع ہے کہ افسانہ نگار کو تجربے کی پوری آزادی حاصل ہے۔افسانہ نگار پر وہ پابندیاں عائد نہیں ہوتیں جو دوسری قسم کے لکھنے والوں پر عائد ہوتی ہیں اور میرے خیال میں یہ آزادی ہی اس صنف کی جان ہے۔

["افسانے کی شعریات"، مکالمہ، ہم عصر اردو افسانہ نمبر۔۱، کراچی]

پیش لفظ

میری ذاتی رائے کے مطابق یہ عنوان اس جریدے کا شاید اہم ترین عنوان ہے جو علمی، ادبی، لسانی، تنقیدی، عروضی اور تحقیقی سوال و جواب پر مبنی ہے۔ ہر طالب علم کو ایک سوال پوچھنے کی اجازت ہوگی اور اسے نفس موضوع کے لحاظ سے کسی ماہر کو بھیجا جائے گا۔ ماہرین کی فہرست درج ذیل ہے:

☆تحقیق لغات: حنیف نقوی، ظفر احمد صدیقی، قاضی جمال حسین، عبدالستار دلوی، عبدالرشید۔

☆دکنی ادب اور لغات: سیدہ جعفر، لئیق صلاح، محمد علی اثر، رحمت یوسف زئی، نسیم الدین فریس۔

☆اودھی، برج بھاشا: انصاراللہ۔

☆عروض اور بیان: کمال احمد صدیقی، کندن اراولی، ذاکر عثمانی، وہاب اشرفی

☆تاریخ ادب: حنیف نقوی، انصاراللہ، ظفر احمد صدیقی، قاضی افضال حسین عتیق اللہ، عبدالستار دلوی۔

☆نظری تنقید اور اصطلاحات: فضیل جعفری، قاضی افضال حسین، عتیق اللہ۔

☆اقبالیات: محمد منصور عالم

(اس فہرست میں ترمیم واضافے کا حق ادارے کو حاصل ہوگا)۔ وقتاً فوقتاً شمس الرحمٰن فاروقی صاحب بھی اپنی علمی وادبی مصروفیات سے وقت نکال کر جواب دے دیا کریں گے۔اس شمارے میں فاروقی صاحب کے کچھ جوابات نموناً شائع کیے جارہے ہیں، جو انھوں نے مختلف لوگوں کے استفسارات پر دیے تھے۔ مدیر

سوال۔۱

سلیم شہزاد (مالیگاؤں)

بچشم درشدہ مژگاں ہے جوہر رگ خواب
نہ پوچھ نازکی وحشت شکیبائی
جبین صبح امید فسانہ گو یاں پر
درازی رگ خواب بتاں خط چیں ہے

سلیم شہزاد صاحب نے غالب کے مندرجہ بالا دواشعار کے معنی فاروقی صاحب سے دریافت کیے تھے، جن کے جوابات حاضر ہیں۔مدیر

جواب

شمس الرحمٰن فاروقی

بچشم درشدہ مژگاں ہے جوہر رگ خواب
نہ پوچھ نازکی وحشت شکیبائی

صبر کرتے کرتے وحشت پیدا ہوگئی ہے۔لیکن عاشق کا دل بے حد نازک بھی ہوتا ہے۔لہٰذا وحشت نے اس نازکی میں اضافہ کیا ہے۔نزاکت کا اب یہ عالم ہے کہ اگر پلک کا ایک بال بھی میری آنکھ میں پڑ جائے تو وہ رگ خواب کے جوہر کا کام کرتا ہے، یعنی مجھے نیند آ جاتی ہے۔بال کو رگ کا جوہر اس لیے کہا کہ پلک کا بال بہت باریک ہوتا ہے، اس لیے گویا وہ رگ کی اصل حقیقت (جوہر) ہوا۔نزاکت کی یہ دلیل غیر معمولی ہے، کیوں کہ آنکھ میں بال پڑ جائے تو کھٹک ہوتی ہے۔یہاں یہ نزاکت ہے کہ آنکھ کو کھٹکنے کا موقع ہی نہیں ملتا، بال کی ضرب پڑی اور میں سو گیا۔دوسرے معنی اس کے برعکس ہیں، کہ میری نزاکت طبع کا یہ حال ہے کہ اگر رگ خواب کا جوہر بھی میری آنکھ میں پڑ جائے تو وہ نیند نہ لائے گا، بلکہ اس سے کھٹک پیدا ہوگی، گویا آنکھ میں پلک کا بال آ گیا ہو۔

جبین صبح امید فسانہ گو یاں پر
درازی رگ خواب بتاں خط چیں ہے

''فسانہ گو' وہ لوگ ہیں جو معشوق کی مہربانیوں کا ذکر کرتے رہتے ہیں، کہ آج نہیں تو کل وہ ضرور مہرباں ہوگا۔یا پھر میرا دل، دماغ اور جذبات وہ ہستیاں ہیں جو مجھے یہ امید دلائے رہتی ہیں۔چونکہ معشوق

کبھی مہربان تو ہوگا نہیں، لہٰذا یہ سب امیدیں، یہ سب یقین دہانیاں محض خواب ہیں، اور خواب کیا ہے، بے حقیقت شے، یعنی افسانہ ہے۔''جبین'' کو ''صبح'' سے تشبیہ دیتے ہیں، کیوں کہ جبین روشن ہوتی ہے۔اسی طرح ''جبین صبح'' بھی کہتے ہیں کہ جب آسمان پر روشنی آئی تو گویا صبح کی جبین نمودار ہوئی۔اب، جب جبین ہے تو اس پر شکن بھی ہو سکتی ہے۔اسی لیے ''چین جبیں''؛ ''شکن پیشانی'' وغیرہ ترکیبیں عام ہیں۔پھر، جب صبح ہوتی ہے تو امید بندھتی ہے کہ نیا دن آ رہا ہے، شاید اب کچھ اچھی بات ظاہر ہو۔اس لیے ''صبح امید'' کی ترکیب ہے، کہ جب ''صبح'' ہے تو ''امید'' بھی ہوگی۔تو اب ہمارے پاس کچھ احمق ہیں، جو معشوق کی آئندہ مہربانی کی کہانیاں کہتے ہیں۔اور کچھ امیدیں ہیں جو صبح امید کی طرح روشن ہیں اور چونکہ صبح کی جبین ہوتی ہے، اس لیے جبین پر شکن بھی ہو سکتی ہے۔''خط چیں'' کے معنی ہیں وہ لکیر جو ماتھے پر اس وقت پڑتی ہے جب ماتھے پر ''چین'' یا ''شکن'' آتی ہے۔

''رگ خواب'' کو ہم جانتے ہیں کہ یہ وہ رگ ہے جو حرکت میں لائی جائے تو نیند آ جاتی ہے، اور جب رگ ہے تو وہ دراز بھی ہو سکتی ہے۔لہٰذا بتوں یعنی معشوقوں کے بدن میں نہ صرف رگ خواب ہے، بلکہ وہ رگ خواب نہایت لمبی بھی ہے۔یعنی نیند جتنی لمبی ہوگی، رگ خواب بھی اتنی ہی لمبی ہوگی۔یا رگ خواب جتنی لمبی ہوگی، نیند بھی اتنی لمبی ہوگی۔تو معشوق تو بے خبر ہیں، یا کثرت تغافل اس قدر ہے جیسے سو رہے ہیں۔گویا ان کی رگ خواب حرکت میں ہے۔چونکہ پیشانی کی شکن بھی رگ کی طرح باریک ہوتی ہے، اس لیے صبح امید کے ماتھے پر جو شکن ہے وہ شکن نہیں بلکہ معشوقوں کی بے نیازی اور تغافل کی علامت ہے۔یعنی ہم تو افسانہ گوئی کرتے ہیں کہ صبح امید نمودار ہوگی۔لیکن اصل معاملہ یہ ہے کہ معشوقوں کی رگ خواب صبح امید کے ماتھے پر شکن بن کر نمودار ہے اور شکن اس لیے ہے کہ معشوق تو لمبے خواب خرگوش میں ہیں، بھلا وہ کب جاگیں گے اور صبح امید پوری روشنی کے ساتھ طلوع ہوگی۔

سوال۔۲

محمد سیف عالم (کھڑگپور، مغربی بنگال)

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب! میں چند سوالات پیش کرنے کی جرأت کر رہا ہوں۔امید ہے جواب دے کر مجھ کج فہم کی فراست میں اضافہ کریں گے اور وہ نظر بخشیں گے جو ادب کو اور ادیبوں کو سمجھنے میں معاون ہوگی۔

۱۔شعر فہمی کے بنیادی اصول کیا ہیں؟
۲۔میر کو 'خدائے سخن' کیوں کہتے ہیں؟ (اگر دو چار جملوں میں کہنا ہو تو کیا کہنا چاہیے؟)
۳۔تغزل کیا ہے؟ (بعض ماہرین کا کہنا ہے کہ اب تک تغزل کی جو تعریف کی گئی ہے وہ بڑی گڈمڈ ہے۔)
۴۔میر اور حسرت کو شہنشاہ متغزلین کیوں کہتے ہیں؟

۵۔کلکتہ مسلم انسٹی ٹیوٹ میں ''میر تقی میر۔حیات اورفن'' کے حوالے سے دوروزہ سمینار تھا۔اس سمینار میں پروفیسر ابوالکلام قاسمی صاحب بھی مدعو تھے۔انہوں نے آپ کے متعلق کہا کہ شعرشورانگیز واقعی غیر معمولی کام ہے مگراس کتاب میں آپ نے دوطرح کی زیادتیاں کی ہیں۔اول،آپ نے جن شاعروں کی پہلے تعریف کی تھی،جب میر کی تعریف و توصیف کرنے میں آئے، تو ان تمام شاعروں کو یہ کہہ کر disown کردیا کہ میر کے سامنے یہ تمام شاعر (مثلاً مومن ،غالب،فراق وغیرہ) نہیں ٹھہرتے۔انھوں نے دوسری زیادتی بتائی ہی نہیں۔ان کے اس comment میں کہاں تک صداقت ہے؟

٦۔اسی سمینار میں پروفیسر لطف الرحمٰن صاحب بھی تھے۔انہوں نے آپ کے تعلق سے کہا کہ کبھی انھوں نے آپ سے ایک شعر کا مطلب پوچھا تھا مگر آپ بتا نہ سکے۔وہ شعر ہے:

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید ہی کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

کیا شعر واقعی مشکل اور نا قابل تشریح ہے؟

جواب

شمس الرحمٰن فاروقی

تم ابوالکلام سے اتنا تو پوچھ لیتے کہ وہ دوسری بات کیا تھی؟ فراق کی تعریف میں نے کھل کر کبھی نہیں کی۔اور میر کے مقابلے میں وہ طفل مکتب معلوم ہوتے ہیں تو اس میں میرا کیا قصور؟ مومن پر میں نے شاید ہی کچھ لکھا ہو،اور جو بھی لکھا ہے اس میں ان کی اتنی ہی تعریف کی ہے جس کے وہ مستحق ہیں۔غالب کے کئی مضامین اور ان کی کئی شاعرانہ صفات میر پر مبنی ہیں۔یہ بات میں مدتوں سے کہتا رہا ہوں۔اس میں غالب کی برائی کہاں سے نکلی؟ اگر یہ کہا جائے کہ غالب نے بہت کچھ بیدل سے مستعار لیا ہے تو اس میں غالب کی کوئی برائی نہیں،لیکن اگر یہ کہا جائے کہ غالب نے میر سے بہت کچھ مستعار لیا ہے تو اس میں غالب کی برائی ہے۔ایسا کیوں؟ کیا اس لیے کہ میر بچارہ ہندی کا شاعر ہے اور بیدل فارسی کے شاعر ہیں۔''شعر شورانگیز'' شاید تم نے پڑھی نہیں۔غالب نے جگہ جگہ میر سے استفادہ کیا ہے اور کبھی کبھی وہ میر سے بڑھ گئے ہیں۔دوسروں سے استفادہ کرنا کوئی بری بات نہیں۔یہ سب بحثیں ''شعرشورانگیز'' میں مذکور ہیں۔اگر تم نے وہ کتاب پڑھی ہوتی تو تمھیں الجھن نہ ہوتی۔کچھ نہیں تو ہر جلد کا اشاریہ دیکھ لیتے کہ اس میں غالب کا ذکر کہاں کہاں ہے اور کس انداز سے ہے۔

شعر فہمی کے بنیادی اصول چار ہیں:

جس زبان کا شعر ہے اس زبان سے بہت اچھی واقفیت ہونا۔پوری واقفیت ہو تو اور بھی اچھا ہے۔

جس شعریات اور جن رسومیات کے تحت وہ شعر کہا گیا ہے اس سے پوری واقفیت ہونا۔

جس طرح کا شعر زیر بحث ہے،اس طرح کے اور بھی شعروں،اور اگر کسی شاعر کا مطالعہ ہے،تو اس کی طرح کے اور شعرا سے اچھی طرح واقف ہونا۔یہ شعرا ماضی کے بھی ہوں گے اور حال کے بھی۔

جس شعر یا شاعر کا مطالعہ مقصود ہے اس سے پوری مناسبت اور ذہنی قرب ہونا۔

ان میں سے ایک چیز بھی کم ہوگی تو شعر فہمی کا تقاضا پورا نہ ہوگا۔

میر کو خدائے سخن کیوں کہتے ہیں،اس کا جواب ''شعر شورانگیز''، جلد اول، کے پہلے باب میں ہے،اور دوسری جگہوں پر بھی مذکور ہے۔اس میں اس سوال کا جواب بھی ہے کہ میر کو شہنشاہ متغزلین کیوں کہا جاتا ہے۔رہے حسرت،تو میں انھیں شہنشاہ متغزلین بالکل نہیں سمجھتا۔جو انھیں ایسا سمجھتا ہو،اس سے پوچھو۔

''تغزل'' کوئی اصطلاح نہیں۔پرانے زمانے میں اس کا وجود نہ تھا۔محمد حسین آزاد تک کے یہاں یہ نہیں ملتی۔یہ ایک فضول تصور ہے جو اس بات پر مبنی ہے کہ غزل اور انگریزی Lyric ایک ہی طرح کی چیز ہیں۔لہٰذا اگر Lyric میں Lyricism ہوتی ہے تو غزل میں تغزل ہوتا ہے۔یہ باتیں بالکل مہمل ہیں۔میں انھیں نہیں مانتا۔جو مانتا ہو اس سے پوچھو کہ انگریزی Lyric کیا ہے اور اردو/ فارسی غزل کیا ہے اور Lyricism کیا ہے اور تغزل کیا ہے۔

مجھے یاد نہیں آتا کہ لطف الرحمٰن نے مجھ سے میر کے اس شعر کے معنی پوچھے ہوں اور میں نہ بتا سکا ہوں۔''شعر شورانگیز'' جلد سوم کو چھپے ہوئے مدت ہوگئی اور اس شعر پر مجھے لکھے ہوئے اس بھی زیادہ مدت ہوگئی۔ہوسکتا ہے کبھی بچپن میں انھوں نے مجھ سے پوچھا ہو اور میں بتانے سے قاصر رہا ہوں۔فی الحال ''شعر شورانگیز'' کی جلد سوم (پہلا ایڈیشن)،صفحہ ۲۹۳ تا صفحہ ۲۹٦ دیکھ لو۔(صحیح مصرع بھی دیکھ لو۔''شاید نہ کچھ رہے'' نہ کہ ''شاید ہی کچھ رہے''۔)

سوال۔۳

شیدا رومانی (رائچور)

شیدا رومانی صاحب نے فاروقی صاحب کو اپنی ایک غزل نموناً بھیج کر یہ دریافت کیا تھا کہ یہ کوئی نئی بحر ہے یا نہیں؟ اس پر فاروقی صاحب نے انھیں جو جواب دیا، وہ حاضر ہے۔ مدیر

جواب

شمس الرحمٰن فاروقی

نئی بحر کی ایجاد کے لیے میرے خیال میں کئی شرطیں پوری ہونی چاہیے:

(۱) پہلے کسی نے وہ بحر نہ استعمال کی ہو،
(۲) بحر جن موازین سے ترتیب پائے وہ جائز ہوں،
(۳) موازین کی ترتیب ایسی ہو کہ بحر دائرے سے باہر نہ نکل جائے،
(۴) جن موازین کو مرتب کر کے وہ بحر بنائی جائے اگر وہ مزاحف ہوں تو ان کا استخراج جائز طریقے سے کیا گیا ہو،
(۵) اگر نئے موازین میں کچھ مزاحف ہوں اور کچھ سالم، تو مزاحف موازین جس جگہ پر لائے گئے ہیں وہاں ان کا لانا جائز ہو،
(۶) نئی ترتیب خوش آہنگ ہو،

اس آخری شرط کا کوئی معیار نہیں، اپنے اپنے ذوق کی بات ہے۔ عام اصول یہ ہے کہ اگر کوئی ترتیب اوزان خوش آہنگ ہوگی تو سب لوگ خود ہی حکم لگا دیں گے کہ یہ خوش آہنگ ہے۔

میرا خیال ہے کہ جس نئی بحر میں آپ نے شعر لکھے ہیں اس میں خوش آہنگی کی کمی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ میرا اپنا خیال ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر یہ بحر ہزج والے دائرے سے نکالی گئی ہے تو میرے خیال میں اس دائرے کے حساب سے مصرعے کا دوسرا رکن فاعلن نہیں ہوسکتا۔ اور اگر یہ بحر متدارک کی نئی شکل ہے تو متدارک کے رکن سالم فاعلن کو مفاعیلن کرنے کا کوئی امکان نہیں۔

ممکن ہے یہ بحر مفاعلتن (یعنی وافر) والے دائرے سے نکالی گئی ہو۔ اگر ایسا ہے تو شاید عربی کے کسی قاعدے سے آپ کے مصرعے موزوں قرار دیے جاسکیں۔ لیکن اردو فارسی میں شاید ایسا ممکن نہ ہو۔

سوال ۔۴
وکاس گپتا

اردو کا پہلا غیر مسلم شاعر کون ہے، بتانے کی زحمت فرمائیں؟

جواب
شمس الرحمٰن فاروقی

اردو کا سب سے پہلا غیر مسلم شاعر کون ہے، اس کے بارے میں کوئی مصدقہ رائے نہیں ملتی۔ ولی رام ولی اور چندر بھان برہمن کی ایک ایک غزل ملتی ہے۔ یہ دونوں عہد شاہجہاں (زمانہ حکومت ۱۶۲۷ تا ۱۶۵۸) کے شاعر ہیں۔ لیکن ان سے کم و بیش سو برس پہلے ۱۵۳۵ کے آس پاس اجے چند بھٹناگر نے ''اجے چندنامہ'' لکھا جسے لوگ عام طور پر ''مثل خالق باری'' کہتے ہیں، کیوں کہ ''خالق باری'' کی طرح ''اجے چندنامہ'' بھی اردو-فارسی کی

منظوم فرہنگ ہے۔ لیکن جب یہ بات ثابت ہے کہ ''خالق باری'' امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے، بلکہ سترہویں صدی کے ایک شاعر ضیاء الدین خسرو کی ہے تو اجے چند بھٹناگر کی نظم کو ''مثل خالق باری'' کہنا درست نہ ہوگا۔ لہٰذا، میرے خیال میں اردو کے سب سے پہلے غیر مسلم شاعر اجے چند بھٹناگر (ساکن جھانسی) اور اردو کی سب سے پہلی نظم ان کی ''اجے چندنامہ'' ہے۔

سوال ۔۵
اشعر نجمی

(۱) فاروقی صاحب! صبا کا درج ذیل شعر نہیں سمجھ پا رہا ہوں، رہنمائی فرمائیں۔

محتسب آ نہ تعلّی پہ گرا کر مجھ کو
جام توڑا کہ فلک سے کوئی اختر ٹوٹا

(۲) رشید حسن خاں کے مطابق ''عربی میں ایک طریقہ یہ بھی ہے، لفظ کے آخر میں ''ی'' لکھی جاتی ہے، مگر پڑھنے میں ''الف'' آتا ہے (جیسے اعلیٰ)۔ اردو میں یہ ہوا ہے کہ ایسے لفظوں کو بعض لوگ پرانے انداز ہی سے لکھتے ہیں اور کچھ لوگ ''ی'' کی جگہ ''الف'' لکھتے ہیں اور بعض لفظ ایسے ہیں کہ ان کے آخر میں صرف ''الف'' لکھا جاتا ہے (جیسے مدعا، مولا، ماجرا، مربا)''؛ تو کیا ادنیٰ، قصہ، دعویٰ، اعلیٰ، تعالیٰ، فتویٰ وغیرہ کو ادنا، قصا، دعوا، اعلا، تعالا، فتوا لکھنا جائز ہے؟ اور اگر نہیں ہے تو کیوں نہیں ہے؟

(۳) ترقی اردو بورڈ کی املا سے متعلق سفارشات جو ڈاکٹر عابد حسین، رشید حسن خاں اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ پر مشتمل املا کمیٹی کی پیش کردہ ہیں اور جسے ''املا نامہ'' کے زیر عنوان ڈاکٹر نارنگ نے مرتب کیا ہے، وہ کتنی قابل عمل ہیں؟ ''املا نامہ'' میں بھی اعلیٰ، ادنیٰ، مولیٰ، معلّیٰ، مصلّیٰ، معریٰ، تقویٰ وغیرہ کو الف مقصورہ کے بجائے عام الف سے لکھنے کی سفارش کی گئی ہے۔

(۴) یہی حال ''ز'' اور ''ذ'' کا بھی ہے۔ میں ''گذرنا، گذشتہ، سرگذشت، رہ گذر، گذر بسر'' لکھتا ہوں لیکن کیا انھیں ''گزرنا، گزشتہ، سرگزشت، رہ گزر، گزر بسر'' لکھنا چاہیے؟

جواب
شمس الرحمٰن فاروقی

(۱) وزیر علی صبا کا شعر تم نے حسب ذیل لکھا ہے ؎

محتسب آ نہ تعلّی پہ گرا کر مجھ کو
جام توڑا کہ فلک سے کوئی اختر ٹوٹا

مجھے اطمینان نہیں تھا کہ شعر صحیح ہے۔ میری سمجھ کے مطابق ''اختر توڑا'' ہونا چاہیے تھا، اور ''گرا کر مجھ کو'' بھی بے مطلب بات تھی، کہ محتسب بچارا کسی کو گرائے بھلا کیوں۔ موجودہ صورت میں شعر بہت سقیم نظر آتا تھا۔ خیر، آج میں نے فرصت نکال کر صبا کے دیوان (مطبوعہ ۱۸۶۹) میں ڈھونڈا تو شعر کو یوں پایا۔

محتسب آ نہ تعلّی پہ گرا کر مے کو
جام توڑا کہ فلک سے کوئی اختر توڑا

اب یہ شعر ہر طرح سے درست اور مکمل ہو گیا۔

اب رہا لفظ ''تعلّی'' کے معنی کا معاملہ، تو یہ لفظ فارسی شعرا نے شاید استعمال نہیں کیا، اور فارسی والے شاید اسے اپنا لفظ مانتے بھی نہیں ہیں۔ ''فرہنگ آنند راج'' اور ''فرہنگ معین'' میں یہ درج نہیں۔ ''منتخب اللغات'' میں بھی یہ لفظ نہیں ہے، حالاں کہ اس لغت میں عربی کے وہ لفظ سب درج ہیں جو صاحب لغت (سید عبد الرشید الحسینی) کے زمانے میں فارسی میں مستعمل تھے۔ عربی میں اس کے معنی ہیں: ''اونچا اٹھانا''۔ بظاہر فارسی والوں کو یہ لفظ نہ بھایا۔ بہر حال، ہم لوگوں نے اسے شعر کی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا۔ شاعر جب کسی نظم یا غزل میں اپنی تعریف کرتا ہے کہ میں ایسا ہوں اور ویسا ہوں، تو اسے ہم لوگوں نے ''تعلّی'' کہا۔ پھر اسی سے معنی پیدا ہوئے، ''بڑھ چڑھ کر باتیں کرنا''۔ لیکن ان معنی میں بھی یہ لفظ ہمارے یہاں بھی بہت کم استعمال ہوا ہے۔ (غالبًا) انیسویں صدی میں حسب ذیل محاورے دیکھنے میں آنے لگے:

تعلّی پر آنا، تعلّی کی لینا، تعلّی باز، تعلّی کرنا، تعلّی پر اتر آنا

''تعلّی پر اتر آنا''، یہ محاورہ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں درج نہیں۔

''تعلّی''، بمعنی ''بڑائی، بزرگی، برتری، ترقی'' کی سند میں ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں یہ شعر میر کے نام سے درج ہوا ہے۔

یہ شرافت یہ سیادت یہ تقدس یہ کمال
یہ تنزہ یہ تعلّی یہ تفوق ہے کہیں

کلیات میر کو دو تین بار سرسری دیکھا لیکن یہ شعر مجھے نہ ملا۔ ممکن ہے جم کر ڈھونڈنے سے مل جائے۔ ان معنی کے لیے ایک اور سند کے طور پر مانی جائسی کا شعر درج کیا گیا ہے۔

کبھی مایۂ ناز و تعلّی ہے کبھی مضطر دل کی تسلی ہے
کبھی پرتو برق تجلّی ہے کبھی جلوہ فراز عرش بریں

مانی جائسی کو مستند ماننے میں مجھے تامل ہے۔ اور یہ بھی ہے کہ منقولہ بالا شعر میں ''تعلّی'' کے معنی ''بلندی'' زیادہ مناسب ہیں۔ لیکن ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں یہ معنی درج نہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ ''بلندی''، ''یا بلند کرنا'' کے معنی میں یہ لفظ مستند لوگوں کے یہاں اردو میں استعمال نہیں ہوا۔ ''بڑائی'' وغیرہ کے معنی قابل قبول ہیں، اگر یہ ثابت ہو جائے کہ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں میر کے نام سے جو شعر نقل کیا گیا ہے، وہ میر ہی کا ہے۔

(۲) زبان کے تقریباً ہر معاملے میں، اور خاص کر املا اور قواعد کے معاملات میں رواج عام ہی مستند ہے۔ جائز، ناجائز، کوئی معنی نہیں رکھتے۔ بیسویں صدی میں کچھ علما نے ''اصلاح املا'' وغیرہ کا جھگڑا اٹھا دیا۔ کئی لوگوں نے رواج عام کے خلاف جا کر یہ بھی کہا کہ عربی الفاظ کو یوں لکھا جائے جس طرح وہ عربی میں لکھے جاتے ہیں۔ کچھ باتیں کچھ لوگوں نے مان لیں۔ اکثر باتیں لوگوں نے عام طور پر نہیں مانیں۔ بعض باتوں میں عربی کی جگہ فارسی کا معاملہ اٹھایا گیا، کہ فلاں حرف فارسی میں نہیں ہے، لہٰذا اسے اردو میں بھی نہ ہونا چاہیے۔ یہاں بھی رواج عام کا خیال کچھ زیادہ نہ رکھا گیا، فتوے زیادہ دیے گئے۔ فارسی حرف ''ذال'' کے باب میں غالب نے سب سے زیادہ گھپلا کیا۔ ان کی بات غلط تھی لیکن اکثر لوگوں نے غالب، اور پھر ان کے بعد کے علما کی دھونس میں آ کر غالب کی بات مان لی۔ اس کا ذکر آگے آئے گا۔

جو الفاظ الف مقصورہ (یٰ) پر ختم ہوتے ہیں، ان کا معاملہ یہ ہے کہ عربی املا کو قائم رکھنے کی سفارش کرنے والوں نے بھی رواج عام کی بنیاد پر کئی ایسے املے قبول کرنے کی سفارش کی، جو اردو میں ہیں اور عربی میں نہیں ہیں۔ مثلاً: تمنا نہ کہ تمنیٰ، ماجرا نہ کہ ماجریٰ، مربہ نہ کہ مربا یا مربیٰ، تماشا نہ کہ تماشیٰ، ملجا نہ کہ ملجیٰ، ماوا نہ کہ ماویٰ۔

کچھ لوگوں (مثلاً مکتبہ جامعہ) نے بعض سفارشوں کو مان لیا، چنانچہ ان کے یہاں یوں ہے: دعوا نہ کہ دعویٰ، اعلا نہ کہ اعلیٰ۔ لیکن وہ لوگ بھی اولیٰ کو اولا اور ادنیٰ کو ادنا لکھنے سے باز رہے۔

میرا موقف اس وقت قریب قریب وہی ہے جو ''املا نامہ'' کے دوسرے ایڈیشن میں درج ہے۔ لیکن اب میرے یہاں رواج عام پر زور پہلے سے بھی زیادہ ہے۔ ''املا نامہ'' کا نیا ایڈیشن ابھی چھپا ہے۔ سب لوگ اس سے استفادہ کریں۔ جو الفاظ تم نے پوچھے ہیں، انھیں میں حسب ذیل املا سے لکھتا ہوں، اور میرا خیال ہے کہ یہ املا رواج عام کو پوری طرح منعکس کرتا ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ علما کی سختی اور اصرار کے باعث رواج عام کہیں کہیں فاسد ہو جانے کی طرف مائل ہو گیا ہے، لیکن ابھی اس بات کا امکان ہے کہ اس املا کو فروغ دیا جا سکے جو علما کی ضد اور اصرار کے پہلے رائج تھا:

مدعا، مولا، ماجرا، یوں ہی ٹھیک ہیں۔

مجھے نہ مربا اچھا معلوم ہوتا ہے اور نہ مربیٰ۔ میں تو مربہ ہی لکھتا ہوں، اس میں مربے کا مزہ اور چاشنی زیادہ ہے۔

ادنیٰ، قصہ، دعویٰ، اعلیٰ، تعالیٰ، فتویٰ یوں ہی ٹھیک ہیں۔

خیال رہے کہ ''قصہ'' میں الف مقصورہ یا کسی قسم کا الف نہیں ہے۔ اس کا آخری حرف اردو میں ہائے ہوز ہے اور عربی میں تائے مدورہ، یعنی ۃ۔ ''قصہ'' کو ''قصا'' کبھی نہیں لکھا گیا، الا یہ کہ لکھنے والا زبان کو جھٹکا کر رہا ہو۔

(۳) ''املا نامہ'' کا دوسرا ایڈیشن میری نگرانی میں مرتب ہوا تھا۔ جس کارگاہ کے غور و فکر کے نتیجے

میں یہ ایڈیشن تیار ہوا تھا، اس کے تمام اجلاسوں کی صدارت میں نے کی تھی۔ پروفیسر نارنگ نے انتہائی فراخ دلی سے اس کا اعتراف بھی کیا ہے۔ ''املا نامہ'' کا دوسرا ایڈیشن اس وقت سامنے نہیں ہے۔ اسے ڈھونڈ لانے کی سکت بھی اس وقت مجھ میں نہیں۔ مجھے یاد نہیں کہ اس میں حسب ذیل کی سفارش کی گئی ہو: تقوا بجائے تقویٰ، اعلا بجائے اعلیٰ، ادنا بجائے ادنیٰ۔

بہر حال اگر ایسا ہے بھی، تو میں اب تقویٰ، اعلیٰ، ادنیٰ کو بہتر سمجھتا ہوں۔ مجھے یاد نہیں کہ میں نے کہیں بھی ادنا/ اعلا/ مولا لکھا ہو۔ اردو کے مشہور شاعر صادق پہلے اپنا نام ''صادق مولیٰ'' لکھتے تھے لیکن وہ نام کا معاملہ تھا۔ ہر شخص کو اپنے نام کا املا اور تلفظ خود مقرر کرنے کا حق ہے۔ کبھی کبھی ناموں میں بھی عربی تلفظ کے بجائے کچھ اور تلفظ رائج ہو جاتا ہے، مثلاً ''باقِر'' عربی میں بروزن ''باعث'' ہے یعنی تیسرے حرف پر زیر ہے۔ لیکن اردو میں ''باقَر'' بروزن ''باہَر'' ہے، یعنی تیسرے حرف پر زبر ہے۔ یہی اب مرجح ہے۔ باقر مہدی مرحوم اپنا ق مع زبر لکھتے بولتے تھے، لیکن وحید اختر مرحوم ہمیشہ ق مع زیر کے ساتھ ''باقِر'' بولتے تھے۔ قمر احسن کا اصل نام سید محمد رضا باقر ہے۔ وہ ہمیشہ ''باقَر'' کو ق مع زبر کے ساتھ ''باقَر'' لکھتے بولتے تھے۔ میں نے ''تھے'' اس لیے کہا کہ مدت سے قمر احسن سے ملاقات نہیں ہوئی، ممکن ہے اب وہ ق مع زیر کے ساتھ ''باقِر'' بولنے لگے ہوں۔

حسب ذیل الفاظ کے دونوں املا رائج ہیں:

مصلیٰ/ مصلا، معریٰ/ معرا۔ میں مصلیٰ اور معرا لکھتا ہوں کہ میں انھیں املا کو رائج تر سمجھتا ہوں۔

(۴) ''گزرنا، گزشتہ، سرگزشت، رہ گزر، گزر بسر، گزارا، گزارش'' وغیرہ آج کل تقریباً سب لوگ یوں ہی لکھتے ہیں جیسے کہ میں نے اوپر لکھا۔ بعض لوگ ''پذیرائی'' کی جگہ ''پزیرائی'' اور ''ذرا'' کی جگہ ''زرا'' لکھتے ہیں۔ خدا کا شکر ہے کہ ایسے لوگ ابھی بہت کم ہیں۔

فارسی میں (لہٰذا اردو میں) ذال اور زے کا جھگڑا غالب کے وقت سے ہے۔ ان کے پہلے بھی اس معاملے میں کچھ انتشار تھا، لیکن اتنا نہیں جتنا غالب نے اور بعد کے لوگوں نے پیدا کیا۔ اس کی تفصیل بہت طویل ہے۔ اس باب میں کچھ گفتگو میں نے ''لغات روزمرہ'' میں درج کی ہے۔ افسوس کہ وہ فی الحال دستیاب نہیں۔

بہر حال، میرا موقف یہ ہے کہ ''گزرنا، گزشتہ، سرگزشت، رہ گزر، گزر بسر'' وغیرہ کو ذال سے لکھنا چاہیے۔ آج کے رواج کو دیکھتے ہوئے میں مندرجہ بالا الفاظ کو زے سے لکھنا غلط یا فتیح نہیں کہتا، لیکن اس املا سے اجتناب بہتر سمجھتا ہوں۔

''پذیرا/ پذیرائی'' کو زے سے بالکل نہیں لکھنا چاہیے۔ ''ذرا'' کو زے سے بالکل نہیں لکھنا چاہیے۔ ''گزارنا'' بمعنی پیش کرنا، ''گزارش'' بمعنی (عرضداشت) کو بھی میں ذال ہی سے لکھتا ہوں، لیکن زے سے لکھا جائے تو اسے قابل قبول سمجھتا ہوں۔

اسکرپٹ نویسی: تکنیک

اشعر نجمی

اسکرپٹ (منظر نامہ) ایک فن ہے اور تخلیق فن آسان نہیں ہے۔

کچھ عرصہ قبل جب دوردرشن کے اردو چینل کا افتتاح ہوا تو اس نے اردو پروگراموں کے حصول کے لیے اعلان جاری کیا۔ دلّی اور بطور خاص ممبئی کے پروڈیوسروں میں ہلچل مچ گئی لیکن مشکل یہ تھی کہ اتنی بڑی تعداد میں اردو اسکرپٹ نویس ناپید تھے۔ جو دو چار تھے، انھیں بڑے پروڈیوسروں نے گھیر رکھا تھا۔ نتیجتاً اوسط درجے کے اردو افسانہ نگاروں اور شاعروں کو فون کیے جانے لگے جو منظر نگاری کے فن سے واقف تو خیر کیا ہوتے، انھیں ٹی وی دیکھنے کی توفیق بھی کم ہی پیش آتی ہوگی۔ اس مضحکہ خیز صورت حال سے شاید وہ لوگ بھی واقف ہوں گے جو اردو کو روزگار سے جوڑنے کا اعلان کرتے رہتے ہیں۔ میرے خیال میں یہ واحد واقعہ ہی یہ جتانے کے لیے کافی ہے کہ صرف زبان کے بل بوتے پر روزگار حاصل نہیں کیے جا سکتے۔

آج کئی یونیورسٹیوں میں Mass Communication کی تعلیم دی جا رہی ہے لیکن ان میں اردو طلبا کی شرکت افسوس ناک حد تک کم ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اکثر تعلیم گاہوں میں ذرائع ابلاغ کے فنی رموز کو انگریزی زبان کے توسط سے ہی روشناس کیا جا رہا ہے لیکن اگر اردو طلبا اس آزمائشی مرحلے کو طے کر لیں تو پھر دوسروں کے مقابلے میں ان کی کامیابی کے امکانات زیادہ ہیں۔ اس کی سب سے بڑی وجہ تو یہ ہے کہ ہندوستانی فلموں اور ٹیلی ویژن کے پروگراموں میں وہ لوگ نسبتاً زیادہ کامیاب ہیں جو اردو زبان کی تھوڑی بہت بھی آگاہی رکھتے ہیں۔ لیکن اس کے لیے سب سے پہلی شرط وہی ہے کہ اس فن کے اسرار و رموز کو مسخر کیا جائے۔

اردو طلبا کی رہنمائی کے لیے ہم یہاں منظر نگاری یا اسکرپٹ نویسی کے تعلق سے تفصیلی معلومات دینے کا سلسلہ شروع کر رہے ہیں۔ یہ سلسلہ بتدریج جاری رہے گا اور اس فن کے تقریباً تمام اہم اور ناگزیر اجزا کا مطالعہ مناسب اور معقول انداز میں پیش کیا جائے گا۔ لیکن اس سلسلے میں دو چیزوں کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے۔

(۱) کسی بھی فن کے دو حصے ہوتے ہیں۔ (الف) تکنیکی (ب) تخلیقی۔ دونوں حصے لازم وملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ فن کی تکنیک کا واسطہ معلومات سے ہے، لہٰذا یہ اکتسابی نوعیت کی حامل ہے لیکن اس کے برعکس تخلیق کا رشتہ فرد مخصوص کے مشاہدے، تجربے، مطالعے، نقطہ نظر، نفسیات اور اس کے انفرادی مزاج سے وابستہ ہے، جس کی براہ راست ترتیب وتہذیب مشکل کام ہے۔ لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جس طرح صرف تکنیکی معلومات کسی فن پر عبور حاصل کرنے کے لیے ناکافی ہے، اسی طرح صرف تخلیقی وفور بھی ''مرد میدان'' بنانے سے عاجز ہے۔ لہٰذا، ہم یہاں صرف اسکرپٹ نویسی کے فن کی تکنیک (ساخت) کی معلومات فراہم کریں گے، جسے جاننا ان لوگوں کے لیے بہت ضروری ہے جنھیں اپنے تخلیقی مزاج پر اعتماد ہے اور وہ اس فن کے حوالے سے اپنی قسمت آزمانا چاہتے ہیں۔

(۲) اس سلسلے میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ اگرچہ ہم اس فن کو اردو طلبا کے لیے پیش کررہے ہیں لیکن ہمیں اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ہندوستان میں اسکرپٹ نویسی کا بازار نہایت کشادہ ہے اور جس کی مشترکہ زبان اردو نہیں انگریزی ہے۔ حالاں کہ ہندی کا بھی چلن ہے لیکن اس کے باوجود انگریزی کو یہاں اولیت حاصل ہے، حتیٰ کہ مکالمہ نگاری میں بھی 'رومن' کو ترجیح دی جاتی ہے۔ تمام تکنیکی اصطلاحات بھی انگریزی میں ہی ہیں جن کا اردو متبادل پیش کرنا طلبا کے لیے مشکل پیدا کرسکتا ہے۔ لہٰذا، ہماری کوشش ہوگی کہ ہم اس فن پر گفتگو کرتے ہوئے مذکورہ فن سے متعلق رائج اصطلاحات کا ہی استعمال کریں، نہ کہ اس کا زبردستی ترجمہ کرکے اپنی زبان دانی کا ثبوت پیش کریں۔

جیسا کہ میں پہلے ہی عرض کرچکا ہوں کہ تخلیق فن آسان کام نہیں ہے لیکن ذرا سی محنت اور دیانت داری سے اس پر عبور حاصل کیا جاسکتا ہے۔ جہاں تک اسکرپٹ نویسی کا سوال ہے تو میں آئندہ کئی شماروں میں اس کے ان عناصر کا تفصیلی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کروں گا جن کا امتزاج ایک کامیاب اسکرپٹ کی ضمانت ہوتا ہے۔ لہٰذا، سب سے پہلے ان عناصر ترکیبی کی فہرست پر ایک نظر ڈالنا مناسب ہوگا جن پر میں آئندہ سلسلہ وار تفصیلی گفتگو کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔

(الف) کہانی کی ساخت: (Story Structure)

(۱) تین ایکٹ کی ساخت: (The Three Act Sturcture)

(۲) کامل پلاٹ کی ساخت: (Perfect Plot Structure)

(۳) ذیلی پلاٹ: (Sub Plot)

(۴) اسکرپٹ نویسی میں بیانیہ کے تین لازمی اجزا: (The Four Essential Components of Storytelling in Scriptwriting)

(۵) افتتاحی منظر: (The Opening Scene)

(۶) اسکرپٹ نویسی میں مجادلہ: (Conflict in Scriptwriting)

(۷) ایک دلکش منظر کی تخلیق: (Create a Captivating Scene)

(۸) اپنی کہانی کی تعمیر: (Building Your Story)

(۹) متوازی کہانیاں: (Parallel Storylines)

(۱۰) شرمناک ساختیاتی حدود: (Embarassing Structural Limitations)

(۱۱) اسکرپٹ کی ایک مخصوص صنف: مزاحیہ: (Writing Specific Genre - Comedy)

(۱۲) اسکرپٹ کی ایک مخصوص صنف: ایکشن: (Writing Specific Genre - Action)

(ب) اسکرپٹ کی تجسیم: (Script Formatting)

(۱) بنیادی تجسیم: (Basic Formatting)

(۲) پیشکش: (Presentation)

(۳) سمت: (Direction)

(۴) مناظر کی سرخیاں: (Headings of Scene)

(۵) مکالمے کی تجسیم: (Dialogue Formatting)

(۶) کرداروں کی تفصیلی تجسیم: (Characters Formatting in Details)

(۷) موثر وضاحت: (Effective Description)

(ج) کرداروں کا ارتقا: (Development of Characters)

(۱) کرداروں کی تحقیق: (Character Research)

(۲) کرداروں کا پس منظر: (Character Background)

(۳) کرداروں کے نام: (Naming the Characters)

(۴) اہم کردار: (The Main Character)

(۵) ولین: (The Villian)

(۶) مکالمے کا ایک جائزہ: (An overview on Dialogue)

(۷) کرداروں کی تشکیل میں مصائب کا استعمال: (Using Adversity to Develop Characters)

(۸) ایک یادگار کردار کی تشکیل: (Making a Memorable Character)

(۹) اپنے کردار کو منفرد آواز دیں: (Giving Your Character A Unique Voice)

(۱۰) ایک عظیم کردار کی تشکیل: (Building-up a Great Character)

(۱۱) کرداروں کی مستقل مزاجی اور انہدام: (Character Consistency and Break)

(۱۲) کرداروں کے آپسی رشتے: (Character Relationships)

(۱۳) ابتدائی کرداروں کی تخلیق: (Initial Character Creation)

(۱۴) کرداروں کی نفسیات: (Character Psychology)

(۱۵) گھسے پٹے چھوٹے کرداروں کی تخلیق سے اجتناب: (Avoid Stereotypes in Minor Characters)

(د) تصور یا خیال: (Idea)

(۱) ایک ماہ میں ایک فلم لکھیں: (Write a Movie in a Month)

(۲) منبع افکار۔i: (The Think Tank #1)

(۳) خود اعتمادی۔ ii: (Self Confidence #2)

(۴) مشق۔iii: (Exercise #3)

(۴) اسکرپٹ نویسی کے لیے دس مختصر تجاویز: iv(10 Tips of Scriptwriting)

(۵) جمود کی مرمت: (Beating Writers Block)

(۶) وقت کا تعین: (Making Time to Write)

(۷) اعلیٰ تصور: (High Concept)

(۸) ایسی کہانیوں کی تلاش جو منظر نامے میں منتقل ہو پائیں: (Finding Stories to Turn into a Screenplay)

(۹) اظہار ذات: (Express Yourself)

(۱۰) دکھاؤ، کہو مت: (Show Don't Tell)

یہ فہرست یہاں مکمل ہوتی ہے۔ اب ہم ان تمام اجزا کا یکے بعد دیگرے تفصیلی جائزہ لیں گے۔

(الف) کہانی کی ساخت: (Story Structure)

اگر آپ اپنے اسکرپٹ کو قابل عمل شے بنانا چاہتے ہیں تو درج ذیل بنیادی نکات کو ذہن میں رکھیے:

☆ایک اہم کردار کی تخلیق جو اپنے مقصد کے حصول کے لیے سرگرم عمل ہو۔

☆(کم از کم) ایک مخالف، جو آپ کے اس بنیادی کردار اور اس کے مقصد کے درمیان مزاحم ہو۔

☆ایک مقابلہ (حقیقی یا استعاراتی)، آپ کے بنیادی کردار اور مخالف کے درمیان۔

☆ایک اختتامیہ، جو اس سوال کا جواب دے کہ "کیا آپ کا بنیادی کردار اپنے مقصد کو پانے میں کامیاب ہو پائے گا؟"

اگر آپ کا اسکرپٹ ایک ایسی کہانی پیش کرتا ہے جس میں درج بالا نکات کسی نہ کسی سطح پر موجود ہیں، اس کے علاوہ اگر آپ کے تخلیق کردہ کردار ایسے ہیں، جن سے ناظرین خود کو وابستہ کر سکیں تو پھر سمجھیے کہ آپ نے میدان مار لیا۔ یہاں یہ بتانا ضروری ہے کہ اگر آپ کا اسکرپٹ کسی فلم ساز نے خرید لیا تو پھر اسے عملی شکل دینے کا کام ڈائریکٹر (ہدایت کار) کا ہے۔

ایک اچھے اسکرپٹ کی پہلی شرط کہانی کی ساخت ہے جو ٹھوس بنیادوں پر قائم ہونی چاہیے۔ ایک اچھے معمار کی طرح اپنے اسکرپٹ کی بنیاد اور فریم ورک کو دھیان میں رکھتے ہوئے کہانی کی ساخت پر غور کیجیے۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ آپ کی کہانی کا خیال یا تصور (Idea) بہت اچھا ہے، کیوں کہ اگر اس کی ساخت کمزور ہوئی تو کہانی بھی اوندھے منھ گر جائے گی۔

(۱) تین ایکٹ کی ساخت: (The Three Act Sturcture)

یہ بہت آسان فارمولا ہے۔ پہلا ایکٹ آغاز ہے، دوسرا اوسط ہے اور تیسرا اختتام۔

عموماً اسکرپٹ ۱۰۰ یا ۱۲۰ صفحات پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہر صفحہ کو ایک منٹ کا "سکرین ٹائم" تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ کبھی کبھی کسی صفحے میں بھرا ہوا ایکشن پانچ منٹ لے لے یا پھر اس کے برعکس کسی صفحہ میں ایک چھوٹا سا مونتاج ہو جو صرف ۲۰ سکنڈ میں ہی ختم ہو جائے۔ لیکن اوسطاً ایک صفحے کا وقت ایک منٹ ہی تصور کیا جاتا ہے۔

اس غیر تحریری اصول پر عمل درآمد کا آسان طریقہ یہی ہوگا کہ آپ ۱۲۰ صفحات پر مشتمل اپنے اسکرپٹ کو تین حصوں میں منقسم کر دیں۔ پہلے ایکٹ (آغاز) کے لیے ۳۰ صفحات، دوسرے ایکٹ (وسط) کے لیے ۶۰ صفحات اور تیسرے ایکٹ (اختتام) کے لیے ۳۰ صفحات مخصوص کر دیں۔ اب آیئے ہم ہر ایکٹ کا تفصیلی جائزہ لیتے ہیں۔

☆پہلا ایکٹ: آغاز

کسی بھی اسکرپٹ کا پہلا ایکٹ یعنی پہلے تیس صفحات بہت اہم ہوتے ہیں۔ اس ایکٹ میں نہ صرف آپ کے کردار اپنی تمام جزیات کے ساتھ قائم ہو جاتے ہیں بلکہ آپ کی کہانی بھی ایستادہ ہو جاتی ہے۔

ان تیس صفحات میں شروع کے دس (۱۰) صفحات اور بھی اہم ہیں۔ انھی دس صفحات کے مطالعے

کے بعد قاری (فلم ساز یا ہدایت کار) فیصلہ کرتا ہے کہ اسے آگے پڑھنا چاہیے یا نہیں؟ لہٰذا ان دس صفحات کے مشمولات پر ایک نظر ڈال لیا جائے تو بہتر ہوگا۔

(i) آپ کا اہم کردار کون ہے؟ اس کی طاقت کیا ہے؟ اس کی کمزوری کیا ہے؟ کیا وہ تیز رفتار زندگی جی رہا ہے یا پھر معمول پر گزارا کر رہا ہے؟

(ii) آپ کا کردار کہاں رہتا ہے اور اس کی حالت کیسی ہے؟ کیا وہ ممبئی جیسے مصروف شہر کا باشندہ ہے یا پھر وہ نینی تال جیسی پرسکون جگہ کا رہنے والا ہے؟ یاد رکھیں کہ ممبئی میں رہنے والے کردار کی نفسیات اور اس کی ذہنیت نینی تال میں رہنے والے سے مختلف ہوگی۔

(iii) پہلے دس صفحات کے آخر میں یہ بھی واضح ہو جانا چاہیے کہ آپ کی فلم کس مخصوص صنف پر مبنی ہے، یعنی یہ ایکشن ہے، کامیڈی ہے، ڈرامہ ہے، ہارر ہے یا کچھ اور؟

اس طرح ہم نے پہلے دس صفحات میں اپنے اہم کردار (کرداروں) کی زندگی کو پیش کر دیا۔ اب ہم اس کی دنیا میں تہلکہ یا افراتفری پیدا کریں گے۔ کوئی ایسی مصیبت یا ہنگامہ جو اس کی سیدھی چل رہی زندگی کو پٹری سے اتار دے اور وہ اسے دوبارہ پٹری پر لانے کے لیے جدوجہد شروع کر دے۔ آپ کے بنیادی کردار کے پاس کوئی ایسا محرک ہونا ضروری ہے جو اسے اپنے مقصد کی جانب راغب اور اس کے ارادوں کو مضبوط کر سکے۔

پہلے ایکٹ کے تقریباً ۲۵ صفحات کے آس پاس کوئی اہم واقعہ پیش آتا ہے جسے ہم اسکرپٹ کی زبان میں Plot Point I کہتے ہیں۔ اب تک کہانی اپنی تمام جزیات کے ساتھ جس سمت جا رہی تھی، یہ واقعہ اس سمت کو بدل دیتا ہے۔ جیسے کوئی کار بڑی روانی سے سڑک پر دوڑ رہی ہو اور اچانک اس کا ٹائر پھٹ جائے۔ تیز رفتار کار کا رخ ایک جھٹکے سے بدل جائے گا۔ بالکل اسی طرح، اس مقام پر کوئی ایسا اہم واقعہ رونما ہوگا جو آپ کے اہم کردار کو اس سوال کے ذریعہ چیلنج کرے گا کہ ''تم اپنا مقصد حاصل کرنے کے لیے کتنی دور جاؤ گے؟''

☆دوسرا ایکٹ: وسط

یہ ایکٹ بقیہ دونوں ایکٹ کے مقابلے میں طویل ہوتا ہے۔ اسی ایکٹ میں آپ کا بنیادی کردار مختلف قسم کی رکاوٹوں سے روبرو ہوتا ہے۔ یہ رکاوٹیں بتدریج بڑی اور سخت ہوتی جاتی ہیں۔ جب بھی وہ اپنی منزل تک پہنچنے کے لیے کوئی قدم اٹھاتا ہے، کوئی نہ کوئی قوت (خارجی یا داخلی) اس کی راہ مسدود کر دیتی ہے۔ دراصل یہی رکاوٹیں آپ کے بنیادی کردار کو غور و فکر پر آمادہ اور اس کی قوت ارادی کو مضبوط بناتی ہیں۔

اسی سبب ایک فلم میں صرف ایک یا زیادہ سے زیادہ دو بنیادی کردار ہی ہونے چاہئیں۔ زیادہ کرداروں سے انصاف نہیں کیا جا سکتا، نتیجتاً ناظرین کی توجہ بھٹک سکتی ہے۔ مجموعی طور پر یہ ایکٹ تنازعہ اور تصادم پر مبنی ہے جو آپ کے بنیادی کردار کو کسی پل سکون سے بیٹھنے نہیں دے گا۔

ایک اسکرپٹ نویس کے لیے یہ دوسرا ایکٹ مقابلتاً زیادہ آزمائشی ہوتا ہے۔ جب ہم کسی

اسکرپٹ پر کام شروع کرتے ہیں تو اکثر اس کے آغاز اور اختتام کی ایک ذہنی تصویر موجود ہوتی ہے لیکن اس کا درمیان ہمارے ذہن میں نہیں ہوتا ہے۔ اسی ایکٹ میں دوسرا اہم موڑ آتا ہے۔ اکثر کسی نئے کردار کا تعارف یا کسی کردار کی موت جیسی چیزیں اسکرپٹ کے بنیادی کردار کو مہمیز کرتی ہیں۔

Plot Point II، اس ایکٹ کے آخر میں اور تیسرے ایکٹ کی شروعات میں رونما ہوتا ہے جسے ہم نقطۂ بحران بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس مقام پر آپ کا بنیادی کردار رکاوٹوں کے بوجھ تلے دبا نظر آتا ہے۔ اس کی دنیا تاریک ہو جاتی ہے، صرف روشنی کی ایک کمزور لکیر اس کے تھکے ہارے جسم میں زندگی کی رمق قائم رکھنے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔ لہٰذا Plot Point II میں درج ذیل باتوں کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے:

(۱) بنیادی کردار کو کسی واقعہ سے اُکسایا جائے کہ وہ اس مسئلے کے حل کے لیے اب سر پر کفن باندھ لے۔

(۲) کردار (اور ناظرین) کے دلوں کی دھڑکن کو گھڑی کی ٹک ٹک سے جکڑ دیا جائے، یعنی یہ بے چینی اپنی انتہا تک پہنچ جائے کہ بنیادی کردار کے پاس اپنا مقصد پورا کرنے کے لیے وقت بہت کم ہے۔

(۳) بنیادی کردار اور اس کے حتمی مقصد پر مکمل توجہ ہو۔

☆تیسرا ایکٹ: اختتام

اب اس مقام پر آپ کے بنیادی کردار کے لیے یہ چیلنج ہونا چاہیے کہ ''ابھی نہیں تو کبھی نہیں''۔ آپ کے کردار کے سامنے اس کی منزل ہے لیکن جیسے جیسے وہ اپنی منزل کی طرف بڑھتا ہے، کچھ مزید رکاوٹیں اس کی راہ میں حائل ہونے لگتی ہیں۔ یہ رکاوٹیں سابقہ رکاوٹوں سے کافی بڑی ہیں لیکن اب آپ کے کردار کے پاس پیچھے مڑ کر دیکھنے کا وقت نہیں ہے۔ وہ اپنی ساری کشتیاں جلا کر یہاں تک پہنچا ہے۔ چنانچہ اب اس کی نگاہ صرف منزل پر ہے، خواہ اس کے لیے اسے کچھ بھی قربان کیوں نہ کرنا پڑے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ آپ کی کہانی کا ہمیشہ خوشگوار انجام ہو۔ صرف ایک ٹمٹماتی امید یا ایک مشعل نظر آنا یکساں طور پر تسلی بخش ہو سکتا ہے۔

اسکرپٹ نویسی، دراصل آپ کے بنیادی کردار کے مسائل کا حل اور آپ کی کہانی کے اختتام سے عبارت ہوتی ہے۔ پھر بھی ہمیشہ یہی کوشش ہونی چاہیے کہ آپ اپنی کہانی کو "Yellow Ribbon Ending" سے محفوظ رکھیں۔

کلائمکس (Climax) سب سے بڑا منظر (Scene) ہوتا ہے جو غلط اور صحیح یا اچھے یا برے کے درمیان ایک فیصلہ کن جنگ پر مبنی ہو۔ لیکن دھیان رہے کہ آپ کا بنیادی کردار ہی اس جنگ کو اپنے اختتام تک پہنچائے، بصورت دیگر اس کا وجود بے معنی ہو جائے گا۔

امید ہے، اسکرپٹ نویسی کا یہ Three Act Structure آپ کی اسکرپٹ نویسی میں معاون ثابت ہوگا۔ آئندہ شمارے میں ہم کہانی کی ساخت کے دوسرے عناصر کا تفصیلی جائزہ پیش کریں گے۔

دستاویزی فلمیں (Documentary Films)

رضوان الحق

دستاویزی فلموں کے بارے میں سب سے پہلی اور بنیادی بات یہ ہے کہ وہ حقائق (Facts) پر مبنی ہوتی ہیں۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے، دستاویزی فلمیں کسی موضوع سے متعلق دستاویز ہوتے ہیں جن کو فلم ساز ایک خاص ترتیب و تنظیم سے ویڈیو یا فلم کی تکنیک کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ دستاویزی فلم ساز کسی موضوع پر پوری تفصیل کے ساتھ تحقیق کر کے اور تمام دستاویز جمع کر کے فلم تیار کرتا ہے۔ دستاویزی فلمیں کسی اسٹوڈیو میں تخلیق نہیں کی جاتی ہیں۔ موجود حقائق، کسی وقوع پذیر حادثے یا واقعے اور کسی حقیقت کو تلاش کر کے اسے حسب ضرورت تاریخی، تہذیبی، سماجی یا سیاسی پس منظر میں پیش کرنے کو ہی دستاویزی فلم کہتے ہیں۔ دستاویزی فلمیں کسی مفروضے یا بیان پر مبنی نہیں ہوتی ہیں، بلکہ وہ مستند حقائق کو تخلیقی اور فکر انگیز انداز میں پیش کرنے سے مخصوص ہیں۔ کوئی فلم ساز جب کسی موضوع پر دستاویزی فلم بناتا ہے، تو اس موضوع پر اس کا اپنا ایک نظریہ ہوتا ہے جسے وہ ناظرین کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے۔ لیکن ایک اچھے فلم ساز کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے نظریے کو یوں پیش کرتا ہے، جیسے وہ خود نہیں کہہ رہا ہو بلکہ حقائق کہہ رہے ہوں۔

☆دستاویزی فلم ساز اور اس کے اسکرپٹ نویس کا رشتہ: دستاویزی فلم میں ااسکرپٹ نویس اپنے تخیل سے کام نہیں لیتا، بلکہ حقائق کو تلاش کر کے پیش کرتا ہے۔ فیچر فلموں کے برعکس دستاویزی فلم کے اسکرپٹ نویس کا کام تب تک جاری رہتا ہے جب تک کہ فلم مکمل نہ ہو جائے۔ اس لیے دستاویزی فلموں کی اسکرپٹ نویس کے لیے لازمی ہے کہ وہ فلم بنانے کے پورے طریقۂ کار کو سمجھے۔ اس کے بعد ہی وہ دستاویزی فلم کی اچھی ااسکرپٹ لکھ سکتا ہے۔

☆موضوع کا انتخاب: دستاویزی فلمیں اکثر کسی سیاسی، سماجی، تاریخی، تہذیبی، ماحولیاتی یا سائنسی وغیرہ کسی بھی سنجیدہ موضوع پر ہو سکتی ہیں۔ اس کے علاوہ کسی ایسی بڑی شخصیت پر بھی ہو سکتی ہیں جس نے کسی بھی شعبۂ حیات پر گہرا اثر ڈالا ہو۔ دستاویزی فلمیں ایسے موضوعات پر اور اتنی سنجیدگی سے بنائی جاتی ہیں کہ ان کی اہمیت وقتی نہیں بلکہ دیرپا قائم رہتی ہے۔ فلم کے موضوع کا انتخاب کرتے وقت یہ دھیان رکھنا چاہیے کہ اس موضوع پر آپ کی اچھی دسترس ہو۔ آپ کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ اس موضوع کے ماہرین کون کون سے ہیں اور کیا وہ اس ضمن میں آپ کی مدد کرنے کو راضی ہوں گے؟ موضوع کا انتخاب کرتے وقت اس بات کا بھی خیال رکھنا چاہیے کہ کیا آپ کے پاس اس موضوع پر پر فلم بنانے کے لیے ضروری وسائل موجود ہیں؟ کیا فلم کے لیے مطلوبہ رقم آپ کے پاس ہے؟ رقم کے علاوہ اگر حکومت یا کسی دوسرے ادارے سے شوٹنگ کی اجازت درکار ہو تو کیا وہ آپ کو مل پائے گی؟ یا جہاں شوٹنگ کی جانی ہے وہاں پہنچنے میں کوئی پریشانی تو نہیں ہوگی؟ کسی موضوع پر دستاویزی فلم بنانے کے لیے ان باتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہی فلم کے موضوع کا انتخاب کرنا چاہیے۔

دستاویزی فلمیں بھی دوسری فلموں کی طرح تین مرحلوں میں مکمل ہوتی ہیں۔ پروڈکشن سے قبل، پروڈکشن اور مابعد پروڈکشن۔

پروڈکشن سے قبل: دستاویزی فلم کی شوٹنگ سے قبل، شوٹنگ کی جو تیاریاں کی جاتی ہیں اسے پری پروڈکشن (Pre-production) کہتے ہیں۔ اس کے لیے سب سے پہلے فلم کا ایک پورا خاکہ تیار کرتے ہیں جسے پروجیکٹ کہتے ہیں، وہ حسب ذیل تیار کیا جاتا ہے۔

دستاویزی فلم کا پروجیکٹ: فلم شروع کرنے کے لیے سب سے پہلے دستاویزی فلم کے پروجیکٹ کا خاکہ بناتے ہیں، جس میں تین چیزیں ہوتی ہیں۔ تصور، طرز عمل اور بجٹ۔ فلم بنانے کے لیے جہاں سے رقم ملتی ہے وہ اسی خاکہ کی بنیاد پر ملتی ہے۔ انھیں تینوں چیزوں کو دیکھ کر کوئی شخص بھی فلم کے بارے میں بنیادی باتیں سمجھ سکتا ہے۔

(۱) تصور (Concept): تصور میں دستاویزی فلم کی فلسفیانہ اساس کا ذکر کرتے ہیں، اس کی عصری معنویت کو بیان کرتے ہیں اور ان باتوں کا ایک اجمالی خاکہ پیش کرتے ہیں جن کو فلم میں دکھایا جانا ہے۔ عموماً، تصور ایک صفحہ پر ہوتا ہے، جسے پڑھ کر فلم بنانے کی ضرورت و اہمیت سمجھ میں آجانی چاہیے۔

(۲) طرز عمل (Treatment): طرز عمل یا ٹریٹمنٹ میں ان باتوں کا ذکر کرتے ہیں کہ فلم کہاں سے شروع ہوگی اور اس کا کیا انجام ہونے کی توقع ہے، درمیانی حصے میں کیا کیا آئے گا، پس منظر تبصرہ (Background Commentary) ہوگا یا اینکر (Anchor) ہوگا، ماہرین کا مصاحبہ کتنا ہوگا اور متاثرین کی رائے کتنی ہوگی؟ فلم کن کن ضمنی حصوں میں تقسیم ہوگی؟ وغیرہ باتیں فلم کے ٹریٹمنٹ میں لکھی جاتی ہیں۔ ٹریٹمنٹ عام طور آدھے سے ایک صفحے تک کا ہوتا ہے۔

(۳) بجٹ (Budget): کسی بھی فلم کے پروجیکٹ کا بجٹ بہت اہم ہوتا ہے۔ بجٹ، فلم شروع ہونے سے پہلے ہی بنا لیا جاتا ہے اور کوشش کی جاتی ہے کہ ہر کام طے شدہ رقم میں ہی مکمل ہو جائے۔ دستاویزی فلم میں عام طور پر مندرجہ ذیل اخراجات ہوتے ہیں۔

☆فلم سازی سے قبل (Pre Production):

ااسکرپٹ اور تحقیق

☆شوٹنگ کے دوران (Production)

فلم کی ریل/ویڈیو ٹیپ

کیمرا اور دوسرے ساز و سامان کا کرایہ

ریکارڈنگ اور روشنی

شوٹنگ کے مقام (Location) کے اخراجات

سفر، قیام و طعام

☆فن کاروں کی فیس (Fee of Artists)

ہدایت کار
کیمرامین
ساؤنڈ رکارڈسٹ
اڈیٹر
موسیقار
پروڈکشن منیجر
معاون ہدایت کار
کیمرا اور لائٹس کے اسسٹنٹ اور اسپاٹ بوائے

ان سب چیزوں کے اخراجات یکساں نہیں ہوتے ہیں، فلم کی نوعیت، فلم کی لمبائی اور اس میں کام کرنے والے فن کاروں یا تکنیکی ماہرین پر منحصر ہے کہ اس فلم میں کتنا خرچ آئے گا۔ لیکن کام کرتے وقت یہ ضرور خیال رکھنا چاہیے کہ جس کام کے لیے جتنا بجٹ ہو، اتنے میں ہی کام نپٹنا چاہیے اور یہ بھی کوشش ہونی چاہیے کہ مقررہ وقت میں ہی تمام کام مکمل ہو جائیں۔ اگر کوئی کام مقررہ وقت میں نہیں ہو پاتا ہے تو بجٹ بھی اکثر بڑھ جاتا ہے اور دوسری قسم کی بھی پریشانیاں آتی ہیں۔

☆تحقیق: دستاویزی فلموں میں تحقیق کی اہمیت بہت زیادہ ہے، کسی دستاویزی فلم میں تحقیق جتنی مستند ہوگی وہ فلم اتنی ہی معتبر اور اچھی مانی جائیگی۔ پروجیکٹ منظور ہونے کے بعد فلم کی تحقیق کا کام شروع کر دیتے ہیں۔ تحقیق کا کام کئی طرح سے ہوتا ہے۔ پہلے اس موضوع پر موجود معلومات جمع کرتے ہیں۔ اس کے لیے مواد انٹرنیٹ پر تلاش کرتے ہیں، موجود کتابوں کا مطالعہ کرتے ہیں، اس موضوع کے ماہرین سے گفتگو کر کے معلومات حاصل کرتے ہیں اور اس موضوع پر مزید معلومات کہاں سے حاصل ہو سکتی ہے، اس کے لیے ہمیشہ اپنی آنکھیں کھلی بھی رکھتے ہیں۔ دستاویزی فلم کے لیے تحقیقی کام کرنے والوں کو اس بات کا ہمیشہ خیال رکھنا پڑھتا ہے کہ تحقیق میں صرف معلومات حاصل نہیں کیے جاتے بلکہ اس کے لیے بصری مناظر (Visuals) بھی اتنے ہی ضروری ہوتے ہیں۔ بصری مناظر کو محفوظ رکھنے کی روایت چونکہ کم ہے اس لیے کئی بار بصری مناظر کی تحقیق زیادہ مشکل کام ہو جاتا ہے۔ دستاویزی فلم میں ہم جب کچھ بتاتے ہیں تو لازمی طور پر اس وقت کچھ نہ کچھ دکھا بھی رہے ہوتے ہیں۔ فلم میں دکھانے کے لیے بہت چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے، کیونکہ عام طور پر ایک شاٹ ۵ سے ۱۰ سکنڈ کا ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہمیں دکھانے کے لیے کتنی چیزیں درکار ہوتی ہیں۔ چنانچہ ہم بصری مناظر کا خیال تحقیق کے آغاز سے ہی رکھتے ہیں۔ اکثر یہ کوشش بھی کی جاتی ہے کہ تحقیق کا بیشتر کام شوٹنگ سے قبل مکمل کر لیا جائے، لیکن عام طور پر فلم اڈیٹ ہونے تک کچھ نہ کچھ تحقیق کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔

تحقیق کے بعد اگر یہ محسوس ہو کہ اس موضوع پر کچھ ماہرین یا فلم کے موضوع کے متاثرین سے بات کرنی ضروری ہے تو پروڈکشن سے قبل ایک سوال نامہ تیار کر لینا چاہیے، جس میں اس بات کی کوشش ہو کہ

موضوع سے متعلق تمام باتیں گفتگو میں آجائیں۔ ساتھ ہی اس کے لیے بھی ذہنی طور پر آمادہ رہنا چاہیے کہ لوگوں کے جواب سے کچھ اور سوال بھی ابھر سکتے ہیں تو فوراً ایسے سوال بھی پوچھنے ہوں گے۔ اس سے گفتگو زیادہ پُر اثر ہوگی اور دستاویزی فلم میں گہرائی آئے گی۔ اس ضمن میں ہمیشہ یہ کوشش ہونی چاہیے کہ جو بات فلم ساز کہنا چاہتا ہے، وہ بات متاثرین یا ماہرین کہہ دیں؛ اس سے فلم کے اعتبار میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس لیے سوال پوچھتے وقت حکمت عملی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

☆دستاویزی فلموں کا پروڈکشن: تحقیق کے بعد فلم کی شوٹنگ کا مرحلہ آتا ہے، جس میں بجٹ کے سلسلے میں مذکورہ تمام لوگوں اور اشیا کی ضرورت ہوتی ہے۔ دراصل فلم کی شوٹنگ کو ہی پروڈکشن کہتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے، دستاویزی فلم کی شوٹنگ میں کچھ بھی اپنی طرف سے تخلیق نہیں کی جاتی۔ دستاویزی فلموں میں جن لوگوں سے گفتگو کی جاتی ہے، وہ یا تو موضوع کے ماہرین ہوتے ہیں یا اس کے متاثرین ہوتے ہیں۔ یا کوئی واقعہ ہوتا ہے۔ دستاویزی فلم کی شوٹنگ کے دوران ہم اس بات پر بہت زیادہ زور نہیں دیتے ہیں کہ جو چیز ہم ''شوٹ'' کر رہے ہیں، کیا وہ لازمی طور فلم میں استعمال ہو پائے گی؟ اس کے برعکس، جو چیز پہلی نظر میں ہمیں ذرا بھی اہم لگتی ہے، اسے شوٹ کر لیتے ہیں اور یہ فیصلہ بعد میں کرتے ہیں کہ اس کا استعمال مناسب ہے یا نہیں۔ ہاں اتنا ضرور خیال رہنا چاہیے کہ کوئی کم اہم چیز شوٹ کرنے کی کوشش میں کوئی زیادہ اہم چیز شوٹنگ سے نہ چھوٹ جائے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ اس موضوع سے متعلق کئی جگہوں پر ایک ساتھ کئی چیزیں واقع ہو رہی ہوتی ہیں۔ اس صورت حال میں سب سے اہم جگہ پر خود ہدایت کار کو شوٹنگ کے لیے جانا چاہیے، بقیہ جگہوں پر نائب یا معاون ہدایت کاروں کو کیمرامین اور ساؤنڈ رکارڈر کے ساتھ بھیجا جا سکتا ہے۔

☆دستاویزی تمثیل (Docu Drama): کبھی کبھی کچھ ایسی چیزیں ہوتی ہیں، جو موضوع کے اعتبار سے بہت اہم ہوتی ہیں، لیکن فلم کی شوٹنگ شروع ہونے سے پہلے واقع ہو چکی ہوتی ہیں۔ اس صورت حال میں اگر اس واقعے کی کہیں سے فوٹیج (Footage) مل جائے تو اس سے کام چلاتے ہیں، ورنہ ادا کاروں کی مدد سے اس مخصوص واقعے کی تخلیق کرتے ہیں۔ دستاویزی فلم میں اس طرح کی تخلیق کو ''ڈاکیو ڈراما'' کہتے ہیں۔ ڈاکیو ڈراما میں اکثر ماضی کے واقعات کو ہی دکھاتے ہیں۔ ڈاکیو ڈراما سے دستاویزی فلمیں تھوڑی دلچسپ ضرور ہو جاتی ہیں لیکن فلم کے اعتبار پر حرف آتا ہے۔ دستاویزی فلموں میں اگرچہ کبھی کبھار ڈاکیو ڈراما کا استعمال کر لیا جاتا ہے لیکن یہ بہت مستحسن نہیں ہے۔

☆دستاویزی فلموں کا پوسٹ پروڈکشن: شوٹنگ کے بعد فلم کی فوٹیج دیکھی جاتی ہے اور پروجیکٹ کے ٹریٹمنٹ کو دھیان میں رکھ کر پس منظر تبصرہ (Background Commentary) تیار کیے جاتے ہیں۔ کچھ فلموں میں پس منظر تبصرہ نہیں ہوتا بلکہ اینکر (Anchor) اسکرین پر بولتا ہے۔ اس کا کوئی واضح اصول تو نہیں ہے کہ کس فلم میں پس منظر تبصرہ ہوگا اور کس میں اینکر ہوگا، لیکن جب بصری مناظر (Visuals) کی کمی ہوتی ہے، اسی وقت اکثر اینکر کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی

پس منظر تبصرہ اور اینکر دونوں استعمال کیے جاتے ہیں۔ بہر حال جو بھی ہو، اسے ریکارڈ یا شوٹ کر کے فلم کی ایڈٹنگ شروع کی جاتی ہے۔ یوں تو ایڈٹنگ ایک پیچیدہ عمل ہے لیکن بنیادی طور پر اتنا سمجھ لینا چاہیے کہ ایڈٹنگ بنیادی طور پر ''شاٹ'' اور ''سین'' کو ایسی ترتیب سے جوڑنا ہے کہ الگ الگ شاٹ مل کر ایک فلم بن جائیں۔ پہلے فلم کی تمام آوازوں کو ایک ترتیب سے جوڑا جاتا ہے، اس کے بعد بصری مناظر کو اسی کی مناسبت سے لگایا جاتا ہے۔ پہلے فلم کا ایک ''رف کٹ'' تیار کی جاتی ہے، پھر اس کا تجزیہ کر کے ضروری تبدیلی کر لی جاتی ہے۔ اس کے بعد پس منظر موسیقی لگائی جاتی ہے اور پھر فلم کی حتمی ایڈٹنگ ہوتی ہے۔ اور اس طرح دستاویزی فلم تیار ہو جاتی ہے۔

☆دستاویزی فلم اور اسکرپٹ نویس: دستاویزی فلموں میں اسکرپٹ نویس کے تینوں مرحلوں میں منفرد کام ہوتے ہیں۔ پری پروڈکشن میں اسکرپٹ نویس کا کام تصور اور ٹریٹمنٹ تیار کرنا ہے۔ اس کے علاوہ اس مرحلے میں تحقیق کا کام بھی عام طور پر اسکرپٹ نویس کو ہی کرنا ہوتا ہے۔ پروڈکشن میں Interview لینے کا کام بھی صحیح معنی میں اسکرپٹ نویس کا ہی ہے۔ لیکن اسکرپٹ نویس کا سب سے اہم کام پوسٹ پروڈکشن میں ہوتا ہے جب وہ حسب تقاضا پس منظر تبصرہ یا اینکر کا اسکرپٹ لکھتا ہے۔ فکشن بنانے میں اسکرپٹ نویس کا کام صرف پروڈکشن سے قبل ہوتا ہے جب کہ دستاویزی فلم میں اسکرپٹ نویس کا کام تینوں مرحلوں میں ہوتا ہے۔

دستاویزی فلم ساز اور اسکرپٹ نویس کو درج ذیل باتوں کا خاص طور سے دھیان دینا چاہیے۔

☆ دستاویزی فلموں میں تحقیق اور معلومات کی بنیادی اہمیت ہوتی ہے۔ دستاویزی فلمیں بنانا دانشورانہ اور محققانہ کام زیادہ ہے، تخلیقی کام کم ہے۔

☆ دستاویز بولتے ہیں، اس لیے کوشش کرنی چاہیے کہ فلم ساز اپنی بات کو پس منظر تبصرہ کے ذریعے کم سے کم کہے، اسے جو کچھ بھی کہنا ہو حقائق اور دستاویز کے توسط ہی سے کہے۔

☆فلم بناتے وقت دھیان رکھنا چاہیے کہ اس کے متاثرین کو کسی قسم کا جان و مال کا خطرہ نہ پیدا ہو۔

☆ تلاش و جستجو دستاویزی فلم ساز/اسکرپٹ نویس کی شریانوں میں خون بن کر دوڑنا چاہیے۔

☆موضوع کا انتخاب بہت سوچ سمجھ کر کرنا چاہیے۔ فلم کا عنوان فلم مکمل ہونے کے بعد قائم کرنا چاہیے۔

☆اسکرپٹ لکھتے وقت بجٹ اور وسائل کا خیال رکھنا چاہیے، اس میں ایسی باتیں ہی ہوں جن کا دکھایا جانا ممکن ہو۔

☆تبصرہ (Commentary) کی زبان موضوع کی مناسبت سے ہونا لازمی ہے اس کے بعد کوشش کرنی چاہیے کہ زبان حتی الامکان آسان بھی ہو۔

☆دستاویزی فلم ''ٹیم ورک'' (Team Work) ہے، اس لیے مل جل کر کام کرنا چاہیے اور اس میں کام کرنے والے تمام افراد کو اہمیت دینی چاہیے، اپنی بات کو جبراً نہیں منوانا چاہیے۔

☆کسی بات کی تعریف کرنے کے لیے دوسری چیزوں کی برائی سے گریز کرنا چاہیے۔

ہُو تُو تُو
(منظر نامہ)
گلزار

معروف شاعر، افسانہ نگار، فلم ساز، ہدایت کار، اسکرپٹ نویس اور نغمہ نگار گلزار صاحب کی ایک فلم ''ہُو تُو تُو'' کی اسکرپٹ کے ۱۰ مناظر پیش کیے جا رہے ہیں۔ گلزار صاحب نے اسکرپٹ میں تکنیکی اصطلاحات کا استعمال صرف اس لیے نہیں کیا ہے، کیوں کہ یہ عام قارئین کے مطالعے میں رکاوٹ نہ بنیں، لیکن اسکرپٹ نویسی سیکھنے میں دلچسپی رکھنے والے طلبا کو نہ صرف ان کی جانکاری ضروری ہے بلکہ ان کے لیے بعض اہم تکنیکی ہدایات کو برتنا بھی لازمی ہے۔ مدیر

جو نظر آتا ہے، اس کو منظر کہتے ہیں اور مناظر میں کہی گئی کہانی کا نام منظر نامہ ہے۔ انگریزی میں اس کے لیے وہ الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ ایک اسکرین پلے ہے، دوسرا سینیریو (Screenplay and scenerio) دونوں تقریباً ایک سے ہیں لیکن اسکرین پلے میں 'ڈزولو' (Disolve) اور 'کٹ' (Cut) اور دوسری تکنیکی ہدایات بھی لکھ دی جاتی ہیں جو ڈائریکٹر کی مدد کرتی ہیں۔ اس میں 'سیٹ' یعنی محل و وقوع اور منظر کا وقت بھی درج کیا جاتا ہے (یعنی منظر نامہ صبح، شام، رات یا دوپہر، کس وقت کا ہے)۔ یہ تفصیلات ڈائریکٹر کے لیے تبھی ضروری ہوتی ہیں جب وہ اسکرین پلے کو فلماتا ہے، ورنہ یہ تکنیکی ہدایات پڑھنے میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔ اس لیے عام قاری کے پڑھنے کے لیے 'سینیریو' ہی زیادہ موزوں ہے تاکہ وہ اسے ایک ناول کی صورت بنا کسی رکاوٹ کے پڑھ سکے۔ اسی کا نام منظر نامہ ہے۔

ادب میں منظر نامہ ایک مکمل فارم بھی ہے، جس کی پہلی مثال جو میری نظر سے گذری، وہ ڈی سیکا کا منظر نامہ ''امریکہ امریکہ'' تھا۔ اس ڈائریکٹر نے وہ منظر نامہ پہلے لکھا، شائع کیا اور بعد میں اس پر فلم بنائی۔ ادب میں بہت سے مصنف ہیں جو اپنے ناول بھی تقریباً منظر نامہ کی شکل میں لکھتے ہیں۔ شرت چندر کے بیشتر ناول اس فارم کے بہت قریب ہیں۔

یہ منظر نامے پیش کرنے کا ایک مقصد قاری کو اس فارم سے متعارف کرنا بھی ہے اور دوسرے یہ کہ ٹی۔وی اور سنیما سے دلچسپی رکھنے والے شائقین یہ دیکھ سکیں کہ ناول کو کس طرح منظر نامہ کی شکل دی جاتی ہے۔ میرے لیے یہ اعتراف کرنا ضروری ہے کہ میں

منظر کشی پر کسی مہارت کا دعویدار نہیں...کوئی دوسرا ڈائریکٹر یا مصنف، ہوسکتا ہے اسی ناول پر مجھ سے بہتر منظر نامہ تخلیق کر لے۔

منظر نامے کا انداز بیان عموماً اوریجنل کہانی سے الگ ہو جاتا ہے، اس لیے وہ اصل کہانی یا ناول یا سوانح عمری کا نیا interpretation بن جاتا ہے جس کی مثال چند مشہور فلموں سے دی جاسکتی ہے۔ جیسے فلم انار کلی اور مغل اعظم ایک ڈرامے سے ماخوذ کیے گئے ہیں۔ ''دیوداس'' جتنی بار بنی اور کئی زبانوں میں بنی، اس کا منظر نامہ بدلتا رہا۔ ٹی وی کی آمد سے، منظر ناموں کی ضرورت میں بہت اضافہ ہوگیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے افسانوں کے منظر نامے بھی لکھے جانے لگے ہیں۔ جناب احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی، بھیشم ساہنی، منشی پریم چند اور دوسرے بے شمار ادیبوں کے افسانوں پر کام ہو رہا ہے۔ بہت سے سیریل، سیدھے منظر ناموں میں لکھے جاتے ہیں۔ ٹی وی کی فلموں کے لیے، کیوں کہ وقت کی پابندی (طوالت، Duration) کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے، اس لیے منظر ناموں کے لیے اکثر ادب سے لیے گئے مشہور افسانوں کو کبھی مختصر کرنا پڑتا ہے، کبھی پھیلا دینا پڑتا ہے۔

مجھے امید ہے کہ میری یہ کوشش دوسروں کے لیے کارآمد ثابت ہوگی اور دوسروں کے تجربوں سے مجھے فائدہ ہوگا...کوئی نئی راہ کھلے گی، کوئی نئی بات پیدا ہوگی۔ گلزار

(۱)

گہرے کہرے میں ایک آدمی بندوق لیے ایک پیڑ کے پاس کھڑا، پہرے کے انداز میں اِدھر اُدھر دیکھ رہا تھا کہ ایک دوسرا آدمی ہاتھوں میں بندوق تھامے اس آدمی کے پاس آیا اور کہا:

''تم چلو...میں رہتا ہوں پہرے پر۔''

''ٹھیک ہے۔''

''اس سے پوچھ لو...کچھ کھائے گی کہ نہیں؟''

''میں دیکھتا ہوں۔''

اتنا کہہ کر پہلا آدمی وہاں سے چلا گیا۔ ایک لمبے برآمدے سے گذر کر سامنے ایک کمرے میں داخل ہوا۔ کمرے میں بستر خالی پڑا تھا، وہ آدمی دوسرے کمرے کی طرف بڑھ گیا۔

(۲)

پہلا آدمی، ایک بند کمرے کو کھول کر اندر گیا۔ اندر ایک لڑکی شلوار قمیص میں، پیر پر پیر مارے بیٹھی تھی۔ اس کے دونوں ہاتھ اور پیر بندھے تھے۔ اپنے بندھے ہوئے پیروں کو اپنی طرف کھینچ کر وہ بھری ہوئی

آنکھوں سے اسے دیکھنے لگی۔ اس آدمی نے بھی لڑکی کو غور سے دیکھا اور پوچھا۔

''کچھ چاہیے؟''

لڑکی نے 'نہ' میں سر ہلا دیا۔

''بھوک نہیں لگی؟''

جواب میں لڑکی نے پوچھا۔

''کچھ پتہ لگا...تمھارے آدمی کا؟''

''پتہ لگ جائے گا...گھبراؤ نہیں...اس کے آتے ہی تمھیں بھیج دیں گے۔''

اتنا کہہ کر وہ آدمی واپس چلا گیا اور لڑکی چپ چاپ آنکھوں میں آنسو لیے زمین کو دیکھنے لگی...اسے کچھ آوازیں سنائی دیں۔ جہاں وہ بیٹھی تھی، اس کے نیچے بھی ایک کمرہ تھا۔ کچھ لوگ بیٹھے ٹی وی پر نیوز دیکھ رہے تھے۔ وہیں سے آواز آرہی تھی۔ اس نیوز میں ایک رپورٹر مالتی دیوی سے جو دیش کی بہت بڑی لیڈر ہیں، ان سے پوچھ رہا تھا:

''آپ کی بیٹی جو کڈنیپ کی گئی ہے، کچھ پتہ چلا اس کا؟''

مالتی دیوی نے کچھ سوچ کے، بڑے سلجھے ہوئے ڈھنگ سے جواب دیا:

''نہیں...ابھی تک کچھ پتہ نہیں چلا...کوشش کر رہے ہیں۔''

رپورٹر نے دوسرا سوال پوچھا:

''سنا ہے...وہ لوگ اپنے کچھ لوگوں کو چھڑانا چاہتے ہیں اور اس کے لیے آپ سے...''

''وہ میرے نہیں دیش کے مجرم ہیں۔''

''کیا آپ کو چنتا نہیں اپنی بیٹی کی؟''

''میری نجی چنتا اس دیش کی چنتا سے بہت چھوٹی ہے۔''

یہ سب ان کی بیٹی جو آتنک وادیوں کی قید میں تھی، سن رہی تھی۔ اس کا نام پنّا تھا۔ مالتی دیوی کی آواز آرہی تھی:

''جنتا نے جو وشواس دیا ہے، جو آدر دیا ہے مجھے...اس کے بعد کیا میں یہ کہہ سکتی ہوں، میری ایک ہی بیٹی ہے؟''

پنّا کا چہرہ اتر گیا۔ کیا واقعی ماں کو اس کی چنتا نہیں ہے۔ اپنے بچپن کی وہ گھٹنا اسے یاد تھی جب اس کی ماں مالتی دیوی ایک گاؤں کے اسکول میں ٹیچر تھی اور پنّا اسی کلاس میں پڑھتی تھی۔

(۳)

ایک گاؤں کی پاٹھ شالا ٹیچر بچوں کو گانا سکھا رہی تھی۔

جئے ہند، ہند

جئے ہند، ہند
قید میں بیٹھی پنّا کے چہرے پر بچوں کی آواز آ رہی تھی۔
جئے ہند ہند، جئے ہند ہند، جئے ہند، ہند
گرو منتر مرا، اتہاس مرا
تہذیب مری، وشواس مرا
میری کرم بھومی، میری جنم بھومی
یہ ہند ہے، ہندوستان میرا
جئے ہند...

بچپن کا وہ منظر، ایک بار پھر اس کی آنکھوں کے سامنے گھوم گیا۔ وہ بچوں کے ساتھ کلاس میں بیٹھی تھی۔
یہ دیش گھنا برگد ہے میرا
برگد کی گھنی چھاؤں تلے
میری فاختہ دانا چنتی رہے
میرے لوک گیت کا طوطا پلے
میری کرم بھومی، میری جنم بھومی
یہ ہند ہے، ہندوستان میرا
جئے ہند...

پرائمری اسکول، مالتی دیوی بچوں کو راشٹریہ گیت سکھا رہی تھیں۔ بچے ساتھ ساتھ گا رہے تھے کلاس روم میں۔
جئے ہند، ہند
جئے ہند، ہند
گرو منتر مرا، اتہاس مرا
تہذیب مری، وشواس مرا

بچے ساتھ ساتھ گا رہے تھے۔
جئے ہند ہند
جئے جئے ہند ہند

اسکول کی پرنسپل اور ساتھ ایک بڑی سی پگڑی پہنے ایک آدمی مالتی دیوی کی کلاس میں آرہے تھے۔ بچے ان لوگوں کو دیکھ کر گیت روک کر کھڑے ہو گئے۔ پرنسپل نے مالتی دیوی سے اس آدمی کو ملوایا اور آنے کا مقصد بتایا۔ سر پہ پلّو رکھتے ہوئے مالتی دیوی نے سواگت کیا:
''نمستے۔''
''نمستے... مالتی دیوی یہ ہماری رولنگ پارٹی کے ادھیکش ہیں۔ مسٹر ساونت راؤ۔''
مالتی دیوی نے ساونت راؤ کو نمسکار کیا۔
''نمسکار۔''
''نمسکار۔''
کلاس کے بچے جو ابھی تک کھڑے تھے، ان سے پرنسپل نے بیٹھنے کے لیے کہا:
''تم سب بیٹھ جاؤ۔''
سب بچے بیٹھ گئے لیکن پنّا کھڑی رہ گئی جو مالتی دیوی کی بیٹی تھی۔ پرنسپل کچھ کہنا ہی چاہتی تھی کہ پنّا کو کھڑا دیکھ کر کہا:
''پنّا تم بھی بیٹھ جاؤ۔''
وہ بیٹھ گئی۔ پرنسپل پھر مخاطب ہوئی۔
''اس علاقے میں کام کرنے والی عورتوں کا، یہ ایک کیندر بنانا چاہتے ہیں جو ان کی پارٹی کے لیے کام کرے... تم سے اچھا کینڈیڈیٹ میری نظر میں نہیں آیا۔''
''پر میں کیا جانوں ان کا کام؟ راج نیتی...''
ساونت راؤ بیچ میں بول پڑے:
''نہیں نہیں... راج نیتی وغیرہ کچھ نہیں ہے... بائی جی... اب تک آپ جو پڑھا رہی ہیں، بس اسے کرنا ہے... آپ آیئے... آس پاس کے گاؤں میں... مہیلاؤں کے ساتھ کام کرنا ہے۔ ہر طرح کی سہولتیں ہماری پارٹی سے مل جائیں گی... بائی جی یہ سوشل ورک ہے، سماج اور دیش کی سیوا کا اور موقع کہاں ملے گا؟ اور بائی جی سماج سیواؤں... سماج سیوا...''
ساونت راؤ کی آواز ایک بار پھر، قید میں پڑی پنّا کے چہرے پر ڈوب گئی۔

(۴)

مالتی دیوی کا ٹی وی پر انٹرویو چل رہا تھا:
''شری انا صاحب ساونت راؤ گذرے، میرے گرو تھے... پارٹی کے لیے 'گراس روٹ' سے کام کرنا سکھایا مجھے... اگر آج میں چیف منسٹر ہوں تو انھیں کی کرپا سے... انھیں کا آشیرواد ہے۔''
آخری دو لائن جو مالتی دیوی نے کہیں، وہ پنّا کے چہرے پر سنائی دیں جو آتنک وادیوں کی قید

میں تھی۔ مالتی دیوی کے اس دیش بھگتی کے بھاشن سے پنّا کے چہرے کا رنگ بدلتا رہا۔

(۵)

ساونت راؤ اور مالتی دیوی دونوں گاؤں گاؤں جا کر وہاں کی عورتوں سے ملتے تھے۔

''کامگار مہیلاؤں کے کیندر بنانے کے لیے انا صاحب گدرے نے مجھے دیش کے پچھڑے علاقوں سے پرتیچے کرایا۔''

گاؤں کی عورتوں کو مالتی دیوی سمجھا رہی تھیں۔

''مہیلا منڈل بنانا ضروری ہے۔''

پاس کھڑی جیپ میں مالتی دیوی بیٹھ گئیں جسے ساونت راؤ خود چلا رہے تھے... پچھلی سیٹ پر پنّا بیٹھی تھی جب وہ دس بارہ برس کی تھی... گاؤں کی عورتیں نعرے لگانے لگیں۔

''مالتی دیوی کی جئے... مالتی دیوی زندہ باد۔''

چلتے چلتے مالتی دیوی نے ایک عورت سے کہا:

''رادھا بائی... واپس آ کر کام دیکھوں گی... ذرا... چلیے۔''

(۶)

مالتی دیوی کا گاؤں کا گھر... گھر کے باہر پارٹی کی جیپ کھڑی تھی۔ مالتی دیوی گھر کی نوکرانی مدھو کو کچھ سمجھا رہی تھی۔

''مدھو! ٹھنڈا پانی اور برف نکال کے دے دے صاحب لا...''

مالتی دیوی مہاراشٹر کی تھی اور اس کی زبان سے مراٹھی لفظ ہی نکلتا تھا۔

''پانی کی بوتلیں رکھ دوں؟''

''ایک کام کر... فریج سے پانی کی بوتلیں رکھوا دے گاڑی میں۔''

''اور برف؟''

''آئس بوکس ہے نا''

''وہ تو انا پچھلی بار لے کر گئے تھے۔ واپس نہیں لائے۔''

مالتی دیوی کے پتی بروے کی گاؤں میں گُڑ چکّی تھی جہاں وہ گڑ بناتے تھے اور تحفے کے طور پر ساونت کو دیتے تھے شہر لے جانے کے لیے۔

''ہے گھون جا باڑی لا لا گیل۔''

اس بیچ مالتی دیوی بول پڑی:

''اسکول گیسٹ ہاؤس کے لیے ایک فریج پاس کروا دیجیے... کئی کئی دن رہنا پڑتا ہے تو... کام آئے گا آپ کے...''

بروے بولا:

''ہاں... برف تو آپ ہی کے کام آئے گی۔''

''ارے ہمیں کیا پاس کرنا ہے۔ بائی لکھ کے بھیج دے گی تو پاس ہو جائے گا۔ اب تو ہم سے زیادہ چلتی ہے ان کی۔''

یہ سن کر سبھی ہنس پڑے۔ مالتی نے بھی گردن کو خم کر دیا۔

(۷)

رات کا وقت تھا۔ بیٹی پنّا جب ۱۰-۱۲ برس کی تھی، اسکول کی کھپریل والی چھت پر چڑھ گئی اور اوپر سے اس کمرے کو دیکھنے کی کوشش کرنے لگی جس میں اس کی ماں مالتی دیوی، ساونت راؤ کے ساتھ بیٹھ کر کام کرتی تھی۔ دونوں کسی بات پر ہنس رہے تھے۔

پنّا یہ برداشت نہیں کر پائی اور پاس پڑا پتھر پھینک کر اس کھڑکی پر دے مارا جو بند کر کے اس کی ماں اور ساونت راؤ ہنس رہے تھے۔

شیشہ ٹوٹتے ہی مالتی دیوی گھبرا گئی اور کھڑکی کھول دی، پیچھے اس کے ساونت راؤ بھی آ کر کھڑا ہو گیا اور اِدھر اُدھر دیکھنے لگا۔ اس کے ہاتھ میں گلاس تھا شراب کا جسے وہ پی رہا تھا۔ تبھی باہر اسکول کا چوکیدار نظر آیا تو اس سے پوچھا:

''کس نے پتھر پھینکا، دیکھا تم نے؟''

''نہیں۔''

پھر مراٹھی زبان میں اس سے کہا:

''وچار کرو (تلاش کرو)، کس نے یہ سب کیا ہے۔''

چوکیدار 'ہاں' کہہ کے چلا گیا اور ساونت اور مالتی دیوی کمرے میں مڑ گئے۔

(۸)

اپنے کمرے میں پنّا چادر اوڑھے سو رہی تھی۔ جب مالتی دیوی غصہ میں بھری کمرے میں آئی اور اس کے اوپر سے چادر اٹھائی۔

''اٹھ...''

پنّا مندھی آنکھوں سے ماں کی طرف دیکھنے لگی۔

''چل اٹھ...''

پنّا چپ چاپ اٹھ کر بیٹھ گئی۔

''کیا کرنے گئی تھی اسکول میں؟''

''کب؟ صبح؟''

''ابھی...رات کے وقت...اسکول کے گیسٹ ہاؤس میں کیا دیکھنے گئی تھی؟''

''کون؟...میں؟''

''جھوٹ بولتی ہے!...جنما چی کھوٹی تو...''

اور اتنا کہہ کر غصے میں مالتی دیوی نے پنّا کو ایک چپت جما دی۔

''میری ہی کوکھ سے جنم لینا تھا تجھے؟''

اسی وقت پنّا کے پتا آ گئے اور اس کو بچاتے ہوئے کہا:

''مالتی کیوں مارا تم نے اس بچاری کو...اتنی رات یہ کیوں جائے گی بھلا اسکول میں؟''

''اور یہ چپلیں؟...خود پہنچیں وہاں پہ؟...میرے کو چپراسی نے کھپریل سے اتار کر دی ہیں۔ خود چل کے گئیں وہاں پہ؟''

پنّا کی چپلیں دکھاتے ہوئے کہا۔ پتا نے پنّا سے پوچھا:

''ہوں...گئی تھی اسکول میں؟''

''میں تو کہیں گئی بھی نہیں...آٹھ بجے سے تو میں سو رہی تھی...اکیلے ہی کھانا کھا کے سو گئی تھی۔''

''کھوٹا ڈری کٹلی...ساری عادتیں لفنگوں کی ہیں...بڑی ہو کر کیا بنے گی، مجھے پتہ نہیں۔''

''مالتی!''

''منھ کالا کرے گی...اپنا اور خاندان کا بھی...ہلکٹ، نالائق، بے شرم، نرلج...''

(۹)

ماں نے جو گالی پنّا کو بچپن میں دی تھی۔ وہی گالی آج بھی اسے ویسے کی ویسے یاد تھی۔ پنّا آتنک وادیوں کی قید میں بیٹھی سوچ رہی تھی، وہ سب...اور خود بھی ویسے کی ویسے دہراتی رہی۔

''ہلکٹ، نالائق، بے شرم، نرلج...''

(۱۰)

کہرے کی اوٹ میں پہلے پہرے پر کھڑے آدمی نے دور اڑتے ہوئے ہیلی کاپٹر کو دیکھا جو اس کی طرف آ رہا تھا۔ پہرے پر کھڑا آتنک وادی گھبرا گیا اور اندر کھنڈر کی طرف بھاگ گیا۔ ہیلی کاپٹر شاید پولس کا تھا۔

پیش لفظ

آل احمد سرور

سوانح نگاری ادب کی ایک صنف ہے۔ اگر چہ یہ تاریخ سے قریب ہے اور اس سے بہت کچھ مدد لیتی ہے مگر یہ تاریخ نہیں ہے اور تاریخ کو بھی مشاہیر کی سوانح عمری سمجھنے کا نظریہ اب فرسودہ ہو چکا ہے۔ سوانح نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے ہیرو کی ساری زندگی پر نظر ڈالے اور اس کے کارناموں سے اچھی طرح آشنا ہو۔ اسے اپنے ہیرو سے ہمدردی ہو سکتی ہے مگر پرستش سے مطالعہ میں فرق پڑتا ہے۔ وہ جانب دار ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے مگر وہ یک طرفہ نہیں ہو سکتا۔ اسے پھولوں کے ساتھ کانٹوں کا، روشنی کے ساتھ سائے کا، خوبی کے ساتھ خامی کا بھی نباض اور پارکھ ہونا چاہیے۔ اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ چھوٹے بڑے تمام واقعات کو جمع کر دے۔ اس کی نظر بنیادی، اہم اور معنی خیز چیزوں پر ہونی چاہیے۔ سوانح نگاری دراصل شخصیت کے ارتقا کی کہانی ہے۔

[''آل احمد سرور کے تبصرے''، مرتب: ڈاکٹر محمد ضیاالدین انصاری، ۲۰۰۳، خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ]

☆☆☆

سنجیدہ خاتون

اردو میں حوالوں کی کتابوں کی کمی ہے، اگر کوئی شخص کسی قابل ذکر ادیب، شاعر، صحافی یا مصنف کے بارے میں یہ جاننا چاہے کہ اس شخص کی مختصر سوانح حیات کیا ہے اور ادب میں اس کی شہرت کس حیثیت سے ہے، اس کی تصانیف اور قلمی آثار کی تفصیلات کیا ہیں، اس کے بارے میں مستقل تصانیف، رسائل نمبر یا شخصیت اور فن پر قابل ذکر مضامین و مقالات کون کون سے ہیں؛ تو یہ سارا مواد ایک جگہ نہیں مل سکتا۔ ان تمام تفصیلات کی فراہمی کے لیے بہت سی کتابوں اور رسالوں کی ورق گردانی کرنی پڑتی ہے اور بہت سی لائبریریوں کا طواف کرنا پڑتا ہے، تب کہیں جا کر مطلوبہ مواد فراہم ہو پاتا ہے۔ اس صورت حال کی بنا پر تحقیقی کام کرنے والوں کا اچھا خاصا وقت حوالہ جات کی فراہمی میں صرف ہو جاتا ہے۔

[''بیسویں صدی (نصف اول) کے اردو مصنفین''، ۲۰۰۴، قومی کونسل برائے فروغ اردو، نئی دہلی]

مرزا محمد ہادی رسوا (۱۸۵۸-۱۹۳۱)

ناول نگار، ادیب ، شاعر، جامع علوم و فنون

نام محمد ہادی، تخلص مرزا، فرضی نام رسوا تھا۔ لکھنؤ کے محلّہ ''بگٹولہ'' میں ۱۸۵۸ میں پیدا ہوئے۔ آپ کے مورث اعلیٰ ماژندران سے دلی آئے تھے اور وہاں سے لکھنؤ آ کر سکونت اختیار کر لی۔ آپ کے والد کا نام آغا محمد تقی تھا۔ والدین کا سایہ سولہ سال کی عمر میں ہی سر سے اٹھ گیا۔ رشتے کے ایک ماموں نے پرورش کی لیکن تمام خاندانی ترکے پر قابض ہوگئے۔ فارسی کی درسیات، علوم ریاضی اور نجوم کی تحصیل اپنے والد سے کی۔ اس کے بعد عربی اور مذہبی علوم کی تعلیم حاصل کی۔ بعد ازاں انگریزی پڑھنی شروع کی۔ انٹرنس کا امتحان پرائیوٹ امیدوار کی حیثیت سے پاس کیا۔ اس کے بعد رڑکی چلے گئے۔ وہاں سے اورسیئری کے امتحان میں کامیابی حاصل کی۔ اس کے علاوہ پنجاب یونیورسٹی سے منشی کامل کا امتحان بھی پاس کیا۔ بعد میں پنجاب یونیورسٹی سے پرائیوٹ طور پر بی۔ اے کی اور امریکہ کی اورینٹل یونیورسٹی سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری بھی حاصل کی۔

ابتدا میں کوئٹہ اور بلوچستان ریلوے محکمے میں ملازم ہوئے۔ ایک دن اتفاقاً کیمسٹری کا ایک عربی رسالہ ہاتھ آ گیا۔ اس کے مطالعے کے بعد علم کیمیا کا شوق اس حد تک دامن گیر ہوا کہ ملازمت سے مستعفی ہو کر لکھنؤ چلے آئے۔ یہاں نحاس مشن اسکول میں فارسی کے استاد مقرر ہوگئے۔ فاضل اوقات میں کیمیا سازی کے تجربے کرتے رہے۔ اسی زمانے میں ایک لوہار کے لڑکے کو ٹیوشن پڑھانا شروع کیا۔ معاوضے میں اس کی بھٹی استعمال کرتے اور کیمیا سازی کے آلات تیار کرتے۔ ''اشراق'' نام کا ایک پرچہ بھی اسی زمانے میں نکالا۔ بعد میں لکھنؤ کے ''ریڈ کرسچین کالج'' میں لکچرر مقرر ہوئے۔ یہاں کے پرنسپل بریڈے صاحب ان کے بڑے معتقد تھے۔ اس کالج میں وہ عربی، فارسی، تاریخ، فلسفہ سبھی کچھ پڑھاتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی شام کے وقت ''ازبیلا تھوبرمن گرلس کالج'' میں تدریس کی خدمت انجام دیتے۔ کچھ دنوں بعد علم نجوم کا شوق اس طرح مسلط ہوگیا کہ دونوں کالجوں کی ملازمت چھوڑ کر اس علم کے پیچھے پڑ گئے اور ''زیچ مرزائی'' کے نام سے ستاروں کا ایک چارٹ تیار کر ڈالا۔ تین چار سال بعد بریڈے صاحب انھیں دوبارہ ریڈ کرسچین کالج میں لے آئے۔ 1919 کے آس پاس عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد کے دارالترجمہ سے وابستہ ہوئے اور وہاں پر بہت سی کتابیں تصنیف و ترجمہ کیں۔

آپ کو مختلف زبانیں سیکھنے کا شوق تھا۔ چنانچہ عربی، عبرانی، یونانی، انگریزی، فارسی، ہندی، سنسکرت زبانوں پر اچھا خاصا عبور حاصل تھا۔ منطق و فلسفہ اور ریاضی میں مہارت رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ بھی مختلف مشرقی دسنوی علوم پر آپ کو دسترس حاصل تھی۔ آپ ایک اچھے شاعر بھی تھے لیکن بحیثیت ناول نگار آپ کی شہرت نے آپ کے فضل و کمال کے دوسرے پہلوؤں کو دبا لیا۔ شاعری میں مرزا اوج سے اصلاح

لیتے تھے جو مرزا دبیر کے شاگرد تھے۔ غالب کے خاص مداح تھے۔ بعد میں مومن کو پسند کرنے لگے تھے۔ حالی، نذیر، محمد حسین آزاد اور شبلی وغیرہ ان کے معاصرین میں تھے۔ مذہبی مناظروں کا بھی شوق رکھتے تھے۔ اس سلسلے میں ایک کتاب بھی لکھی ہے۔ یوں تو آپ نے کئی ایک ناول لکھے ہیں لیکن ''امراؤ جان ادا'' آپ کا شاہ کار ناول ہے۔

چہار شنبہ ۲۱ اکتوبر ۱۹۳۱ کو حیدرآباد میں انتقال فرمایا اور شیعہ قبرستان باغ راجہ مرلی دھر ترّپ بازار، حیدرآباد میں مدفون ہوئے۔

آپ کے مزاج میں استغنا، لاابالی پن اور بے پرواہی حد سے زیادہ تھی۔ اس لیے آپ کا شعری سرمایہ پوری طرح یکجا نہ ہوسکا اور جو یکجا ہوا، محفوظ نہ رہا۔ اس کے علاوہ بہت سی تصانیف بھی دستبرد زمانہ کا شکار ہوگئیں۔

تصانیف، تالیفات، تراجم

۱۔ امراؤ جان ادا، ۱۸۹۹
۲۔ اختری بیگم
۳۔ ذات شریف
۴۔ بہرام کی رہائی (اخذ و ترجمہ)
۵۔ شریف زادہ
۶۔ خونی عاشق (اخذ و ترجمہ)
۷۔ خونی بھیدی (اخذ و ترجمہ)
۸۔ خونی شہزادہ (اخذ و ترجمہ)
۹۔ خونی جورو (اخذ و ترجمہ)
۱۰۔ خونی مصور (اخذ و ترجمہ)
۱۱۔ لیلیٰ مجنوں (ڈراما)
۱۲۔ انشائے راز (ناتمام)
۱۳۔ ہدیۃ سنیہ (شاہ عبدالعزیز دہلوی کی تحفۂ اثناعشریہ کا جواب)

مثنویات

۱۔ امید وبیم، ۱۹۰۶
۲۔ جنون انتظار
۳۔ نو بہار، ۱۹۱۴

غیر مطبوعہ تصانیف

۱۔کلیات اردو
۲۔فطرت الاسلام
۳۔رسالہ درعلم النفس
۴۔رسالہ درمنطق استقرائی

مآخذ

۱۔مرزا سودا، آدم شیخ، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ۱۹۶۸
۲۔بیسویں صدی کے بعد لکھنوی ادیب اپنے تہذیبی پس منظر میں، مرزا جعفر حسین، اتر پردیش، اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۷۸، ص ۴۸
۳۔معاصرین، مولانا عبدالماجد دریابادی، مرتبہ حکیم عبدالقوی دریا بادی، باراول، ۱۹۷۹، ص ۹۱-۹۴
۴۔مختصر تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر سید اعجاز حسین، ترمیم واضافے: ڈاکٹر محمد عقیل، جاوید پبلشرز، الہ آباد، ۱۹۸۴، ص ۳۴۶-۳۵۰
۵۔مصنفین اردو، سید زوار حسین، حالی پبلشنگ ہاؤس، کتاب گھر، دہلی، جنوری ۱۹۳۹، ص ۱۰۶-۱۰۸
۶۔تذکرۂ ماہ وسال، مالک رام، مکتبہ جامعہ، دہلی، طبع اول نومبر ۱۹۹۱، ص ۱۶۶
۷۔مرزا سودا، علی عباس حسینی، مشمولہ نقوش، لاہور (شخصیات نمبر)، حصہ اول، جنوری ۱۹۵۵، ص ۶۸-۷۲
۸۔مرزا ہادی رسوا، علی عباس حسینی، ماہ نامہ آج کل، دہلی، مئی ۱۹۶۰
۹۔مرزا رسوا: حیات اور کارنامے، میمونہ بیگم، علی گڑھ

رنجور عظیم آبادی

محمد یوسف جعفری رنجور عظیم آبادی اپنی علمی وادبی حیثیت میں ہماری تاریخ کے ان اکابر میں گذرے ہیں، جنھیں ان کی اہمیت کے لحاظ سے وہ شہرت اور ناموری حاصل نہیں ہوئی، جس کے وہ مستحق تھے۔رنجور ۲۶ ذی القعدہ ۱۲۷۹ھ/۱۸۶۳ء کو پیدا ہوئے۔ان کا سلسلۂ نسب سید احمد شہید کی تحریک سے تعلق رکھنے والے مجاہدین صادق پور (بہار) سے ملتا ہے۔رنجور کو علم وادب سے بے حد شغف رہا۔نثر اور نظم دونوں میں ان کی نگارشات اس کا مظہر ہیں۔شاعری میں رنجور غزل کی طرف زیادہ مائل تھے لیکن نظم، رباعی اور قطعات بھی کہتے تھے۔خدا بخش لائبریری (پٹنہ) نے ان کی تین بیاضوں کے بعد ''دیوان رنجور'' (۲۰۰۰) بھی شائع کیا ہے۔

سید امتیاز علی تاج (۱۹۰۰-۱۹۶۸)

اردو کے صف اول کے ڈراما نگار، مصنف، مترجم

سید امتیاز علی تاج، شمس العلما مولوی ممتاز علی مرحوم کے فرزند تھے۔مولوی صاحب ایک جید عالم اور اپنے عہد کے نامور ناشر کتب تھے۔لاہور میں ان کی طباعتی اور اشاعتی ''ادارہ دارالاشاعت پنجاب'' ایک مرکزی اشاعت گاہ کی حیثیت رکھتا تھا۔

امتیاز صاحب کی پیدائش لاہور میں ۱۳ اکتوبر ۱۹۰۰ کو ہوئی۔ان کی والدہ ماجدہ محمدی بیگم ادیبہ تھیں۔انھوں نے بچوں کے لیے مفید کتابیں لکھی ہیں۔'تاج' آپ کا تخلص نہیں بلکہ والدہ کا پیار میں رکھا ہوا نام تھا جو بعد میں عرفیت میں منتقل ہوگیا۔آپ کی ابتدائی تعلیم سینٹرل ماڈل اسکول لاہور میں ہوئی جو انگریزی طرز کا مشہور اسکول تھا۔ہائی اسکول کا امتحان سنٹرل ماڈل اسکول لاہور سے پاس کیا۔اس کے بعد تعلیم کے بقیہ مراحل طے کرکے ۱۹۲۲ میں گورنمنٹ کالج لاہور سے بی۔اے کا امتحان پاس کیا۔بی۔اے پاس کرنے کے بعد اپنے والد کے قائم شدہ اشاعتی ادارے کی نگرانی اور تحریر وتصنیف کے کاموں میں حصہ لینے لگے۔جلد ہی آپ کا شمار اپنے دور کے مستند ادیبوں میں کیا جانے لگا۔اپنے اشاعتی مرکز کی شہرت ومقبولیت کے سبب ہم عصر ادیبوں میں بھی مقبول ہوگئے۔آپ کے والد مولوی ممتاز علی نے بچوں کے لیے ہفت روزہ ''پھول''، لاہور اور خواتین کے لیے ماہ نامہ ''تہذیب نسواں''، لاہور جاری کیا تھا۔تاج نے تقریباً ۲۵ سال تک ان دونوں رسالوں کی ادارت کے فرائض انجام دیے۔

وہ ایک زمانے تک آل انڈیا ریڈیو سے بھی وابستہ رہے۔قیام پاکستان کے بعد پاکستان ریڈیو کے لیے ان کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔

آپ کو تحریر وتصنیف کا شوق بچپن ہی سے تھے۔ابھی نویں جماعت کے طالب علم تھے کہ آپ کا ایک مضمون ''نقاد''، آگرہ میں شائع ہوا۔زمانۂ طالب علمی ہی میں آپ نے ''کہکشاں'' کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا تھا جو ایک معیاری رسالے میں شمار کیا جاتا تھا۔

دوسری طرف ڈرامے اور اداکاری سے بھی آپ کو غیر معمولی دلچسپی تھی۔آپ گورنمنٹ کالج لاہور کے ڈرامیٹک کلب کے سرگرم رکن تھے۔ڈراموں میں اداکار کی حیثیت سے بھی حصہ لیتے تھے۔''انارکلی'' آپ کا شاہ کار ڈراما ہے۔اسے آپ نے بی۔اے پاس کرنے کے فوراً بعد لکھنا شروع کیا تھا۔۱۹۲۳ میں اس کی تکمیل کی۔پہلی بار ۱۹۲۵ میں چھپ کر منظر عام پر آیا اور ہر طرف دھوم مچا دی۔تاج صاحب کو صنف ڈراما سے خاص شغف تھا۔چنانچہ آپ نے اردو کے کلاسیکی ڈراموں کی ترتیب وتدوین کی طرف خاص توجہ کی۔اس طرح آپ نے ڈراموں کے متن کی محنت اور صبر کے ساتھ تصحیح کی۔ان پر حواشی لکھے اور انھیں اپنے تبصرے کے ساتھ شائع کیا۔ڈراموں کے علاوہ صنف افسانہ سے بھی آپ کو دلچسپی تھی۔عورتوں اور بچوں کے ادب

سے بھی شغف رکھتے تھے۔ بچوں اور عورتوں کے لیے کم و بیش سو کتابیں لکھی ہوں گی۔ ''چچا چھکن'' آپ کے مزاحیہ خاکوں کا مجموعہ ہے جسے اردو کے مزاحیہ ادب میں کبھی فراموش نہ کیا جائے گا۔

آپ نے متعدد انگریزی کتابوں کے ترجمے بھی کیے ہیں۔ دس برس تک لاہور میں ''مجلس ترقی ادب'' کے ڈائریکٹر رہے۔ آپ کی علمی و ادبی اور تہذیبی خدمات سے متاثر ہو کر حکومت پاکستان نے ''ستارۂ امتیاز'' کا تمغہ عطا کیا۔

۱۸ اکتوبر ۱۹۶۸ کو ان کے ایک خدمت گار نے رات کے وقت سوتے میں اچانک حملہ کر کے انھیں قتل کر دیا۔ اگلے دن یعنی ۱۹ اکتوبر کو بریڈلاہال کے نزدیک قبرستان شیوبانی میں مدفون ہوئے۔

تصانیف

۱۔انارکلی (ادارہ دارالاشاعت، پنجاب، ۱۹۲۵)
۲۔شاہ جہاں (ڈراما)
۳۔روشن آرا (ڈراما)
۴۔سوت کا راگ (افسانے)
۵۔چچا چھکن (مزاحیہ خاکے)

مرتبہ کتب

۶۔آرام کے ڈرامے (دو جلدوں میں)
۷۔ظریف کے ڈرامے
۸۔رونق کے ڈرامے
۹۔حباب کے ڈرامے

تراجم

۱۰۔ساون رین کا سپنا [ولیم شیکسپیئر کے ڈرامے Mid Summer Night Dream کا ترجمہ باشتراک صوفی غلام مصطفیٰ تبسم)۔
۱۱۔"Box and Cox" کا اردو ترجمہ (باشتراک پطرس بخاری)۔
۱۲۔"U.R.R." (چیک کے ڈرامے کا اردو ترجمہ، بہ تعاون پطرس بخاری)۔

ماٰخذ

۱۔مصنفین اردو، سیدز وار حسین، حالی پبلشنگ ہاؤس، کتاب گھر، دہلی، جنوری ۱۹۳۹، ص: ۱۹۲
۲۔تذکرۂ معاصرین (حصہ اول)، مالک رام، مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۷۲، ص: ۱۹۲-۱۹۸
۳۔تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند (دسویں جلد)، اردو ادب پنجم (۱۹۱۴-۱۹۷۲)، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، طبع اول ۱۹۷۲، ص: ۵۱۴-۵۱۷
۴۔سید امتیاز علی تاج، شوکت تھانوی مشمولہ 'نقوش'، لاہور (شخصیات نمبر) حصہ دوم، اکتوبر ۱۹۵۶، ص ۹۹۱-۹۹۴
۵۔تذکرۂ ماہ و سال، مالک رام، مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۹۱، ص ۹۸

ہر مصنف میں شخصیت نہیں ہوتی

آل احمد سرور

ہمارے ادب میں ایک عرصے تک شخصیت پر کوئی توجہ نہ تھی۔ یہ توجہ دراصل مغربی ادب کے اچھے اثرات کا نتیجہ ہے۔ اردو میں شخصیتوں کا پہلا مرقع ''آب حیات'' میں ملتا ہے۔ یہ ایک نگارنامہ ہے جس میں ہمارے بہت سے عظیم شاعر ایک دلکش اور فطری روپ میں نظر آتے ہیں۔ آزاد کو شخصیتوں کے اجاگر کرنے کا ڈھب آتا تھا۔ انھوں نے مکمل تصویر ایک بھی پیش نہیں کی مگر چند اہم خطوط سے کتنی ہی شخصیتوں کو اجاگر کر دیا۔ حالی بھی اگرچہ شخصیتوں سے زیادہ حسن کردار اور حسن اعمال پر زور دیتے تھے، مگر غالب اور سرسید کی شخصیتوں کو زندہ اور محفوظ کرنے میں کامیاب ہیں۔ آزاد اور حالی مرقع نگار نہ تھے۔ مرقع نگاری فرحت اللہ بیگ کی نذیر احمد کی کہانی سے شروع سے ہوئی اور ان کے بعد چراغ حسن حسرت کی مردم دیدہ، عبدالحق کی چند ہم عصر، رشید احمد صدیقی کی گنج ہائے گراں مایہ اور ذاکر صاحب، شوکت تھانوی کی شیش محل شخصیات کے کامیاب مرقعے ہیں اور رسالوں میں تو ادیبوں اور شاعروں کی شخصیت پر بہت سے مضامین نکل چکے ہیں اور نکل رہے ہیں۔

پھر بھی ہمارے ادب میں شخصیت کی پرکھ کم ہے۔ زیادہ تر لوگ سوانح نگاری یا مدلل مداحی کو شخصیت نگاری سمجھتے ہیں۔ شخصیت دراصل وہ انفرادی خصوصیت ہے جس سے آدمی پہچانا جاتا ہے۔ ہمارے بہت سے ایسے ادیب اور شاعر ہیں جو اپنے کارناموں کی وجہ سے ادب کے ہر تذکرے میں جگہ پانے کے مستحق ہیں، مگر ان کی کوئی ایک ممتاز اور انوکھی شخصیت نہیں۔ یوں تو ہر مصنف میں کوئی خاص بات ہوتی ہے اور ہر انسان کچھ خوبیوں اور خامیوں کا مجموعہ ہوتا ہے مگر ہر مصنف میں شخصیت نہیں ہوتی۔

[''آل احمد سرور کے تبصرے''، مرتب: ڈاکٹر محمد ضیاالدین انصاری، خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ]

چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ

چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ کا شمار ملک کی ان چند اہم یونیورسٹیوں میں ہوتا ہے، جہاں طلبہ کے لیے ایم۔فل کرنے کی سہولت دستیاب ہے۔

اس یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کی تشکیل ۲۰۰۲ میں ہوئی، جس کے سربراہ ڈاکٹر اسلم جمشید پوری ہیں۔ عام تحقیقی سرگرمیوں کے علاوہ اس شعبے میں معاشی پہلو کے پیش نظر اردو طلبہ کے لیے ذرائع ابلاغ اور صحافت کے درس وتدریس کا اہتمام بھی ہے، جس میں اسکرپٹ رائٹنگ، پبلشنگ، ایڈورٹائزنگ اور مارکیٹنگ، انفارمیشن ٹکنالوجی، نیوز ریڈنگ (ٹی وی/ریڈیو)، ترجمہ، اینکرنگ (ٹی وی/ریڈیو) وغیرہ شامل ہیں۔

چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے پاس ''حفیظ میرٹھی میموریل لائبریری'' بھی ہے جس میں طلبہ کی ضرورتوں کے مدنظر نصابی کتابوں کے علاوہ کئی نایاب کتابیں اور اخبار و رسائل موجود ہیں۔اس کے علاوہ شعبۂ اردو میں ایک ''کمپیوٹر لیب'' بھی ہے جس میں ٦ کمپیوٹر، ۴ پرنٹر، ۳ سکینر، ان پیج، سی ڈی رائٹر اور انٹرنیٹ کی سہولتیں دستیاب ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ یہاں ایک Audio-Visual Lab بھی ہے جو ایل سی ڈی پروجکٹر، رنگین ٹیلی ویژن، ڈی وی ڈی پلیئر، آڈیو پلیئر اور ریکارڈر سے آراستہ ہے۔

اس یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے زیر ادارت ایک رسالہ ''ہماری زبان'' بھی شائع ہو رہا ہے جس میں اردو زبان وادب کے معروف ادیبوں کے علاوہ طلبہ کی نگارشات بھی شامل ہوتی ہیں۔

چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ کے متعلق تفصیلی جانکاری حاصل کرنے کے لیے اس کے ویب سائٹ پر کلک کریں: www.ccsuniversity.ac.in

صدر شعبۂ اردو، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ ڈاکٹر اسلم جمشید پوری کے زیر نگرانی پی۔ایچ ڈی اور ایم فل ایوارڈ یافتگان اور فی الوقت شعبہ میں جاری تحقیقی کام کی فہرست پیش ہے۔

''اردو کیمپس'' میں یہ سلسلہ جاری رہے گا۔ ملک کی تمام یونیورسٹیوں سے درخواست ہے کہ وہ اپنے ادارے کا مختصر تعارف اور تحقیقی سرگرمیوں کی فہرست روانہ کریں۔ مدیر

پی۔ایچ ڈی ایوارڈ یافتگان

نام	موضوعات
☆ڈاکٹر سید حسین بن علی نقوی	نسیم امروہوی کی مرثیہ نگاری کا تنقیدی مطالعہ
☆ڈاکٹر اختر آزاد	منظر کاظمی کی نثری خدمات کا تنقیدی جائزہ
☆ڈاکٹر محمد اسلم قاسمی	عنوان چشتی کی تنقیدی بصیرت
☆ڈاکٹر محمد نعیم	سعادت حسن منٹو کی کردار نگاری کا تنقیدی جائزہ
☆ڈاکٹر سمعیہ علیم شاذیہ	اردو زبان وادب کے فروغ میں آل انڈیا ریڈیو دہلی کے پروگراموں کا حصہ 1960-80
☆ڈاکٹر شاداب علیم	اسماعیل میرٹھی کی شاعری میں ہیئت اور زبان کے تجربات
☆ڈاکٹر سیما پروین	قاضی عبدالستار کے ناولوں کا تنقیدی مطالعہ
☆ڈاکٹر ظفر گلزار	خورشید الاسلام: شعری وتنقیدی جہات ایک مطالعہ

شعبۂ اردو میں جمع شدہ تحقیقی مقالے

نام	موضوعات
☆صابر گودڑ (ماریشس)	ماریشس میں اردو زبان وادب: ایک جائزہ
☆ تسنیم فاطمہ	اردو کی ادبی صحافت کے فروغ میں ماہنامہ ''شاعر'' کا کردار

شعبۂ اردو میں جاری تحقیقی کام

نام	موضوعات
☆تسلیم جہاں	اردو کے ادبی ڈراموں کے اہم کردار: ایک تنقیدی مطالعہ 1900-47
☆عرش منیر	منور رانا کی شاعری میں رشتوں کا احساس: ایک جائزہ
☆شمع کوثر یزدانی	رول آف مدرسازان پرموشن آف اردو ایجوکیشن ان پوسٹ انڈیپینڈینٹ انڈیا اسپیشل ریفرینس ٹو دا مدرساز آف اتر پردیش اینڈ بہار

شعبۂ اردو کے ایم فل ایوارڈ یافتگان

نام	موضوعات
☆شاکرحسین	اسعد بدایونی: شخصیت اور شاعر
☆صبیحہ خاتون	پیغام آفاقی کے ناول ''مکان'' کا تجزیاتی مطالعہ
☆تسلیم جہاں	ریوتی سرن شرما کی ڈراما نگاری: ایک جائزہ
☆شاہدہ ترنم	انجم عثمانی کی افسانہ نگاری: ایک جائزہ
☆اسرار حسین رضوی	میرٹھ کے پرائمری اسکولوں میں اردو کی صورت حال اور امکانات کا جائزہ
☆فرزانہ رحمٰن	سید محمد اشرف کے فکشن میں تہذیبی عناصر
☆عفت ذکیہ	جدید اردو مرثیہ کا تنقیدی مطالعہ 1960 کے بعد
☆راجارام	اردو ہندی ناول میں دلت مسائل (پرششٹ اور دویہ بانی کے حوالے سے)
☆محمد اسجد	شمیم حنفی کی ڈراما نگاری کا تنقیدی جائزہ
☆محمد عرفان	نشتر خانقاہی: بحیثیت شاعر
☆زیب النساء	عامر عثمانی حیات اور ادبی خدمات
☆ذاکر حسین	اردو صحافت کے فروغ میں نئی دنیا کا کردار
☆زمرد مغل	ساقی فاروقی کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ (زندہ پانی سچا'' کی روشنی میں)
☆شبستاں	قدرت اللہ شہاب کے ناولٹ ''یاخدا'' کا تجزیاتی مطالعہ
☆ناظمہ	رفعت سروش کے شعری مجموعہ ''سرشام'' کا تجزیاتی مطالعہ
☆شاہ عالم	میرٹھ میں جدید اردو شاعری (1960 کے بعد)
☆عالم گیر	میرٹھ میں اردو افسانہ
☆عبدالودود	اختر الایمان کی خودنوشت ''اس آباد خرابے میں'' کا تجزیاتی مطالعہ
☆شاذیہ احسان	افسر میرٹھی: حیات و خدمات
☆شاہ عالم گورکھپوری	اردو زبان و ادب کی ترویج و اشاعت میں چند گمنام علماء کا مخلصانہ کردار ۱۸۵۰ تا ۱۹۰۰

پس نوشت

آ ہی جائے گی سحر مطلع امکاں تو کھلا

سہ ماہی ''اثبات'' کی خوش اقبالی کے بعد ''اردو کیمپس'' (سہ ماہی) جاری کیا جا رہا ہے جو بالخصوص طلبا کے لیے اور بالعموم شعر و ادب کے ان تمام قارئین کی نذر ہے جو ہمیشہ علم و ادب کے جویا رہتے ہیں۔ لیکن ان دونوں رسائل کے درمیان جو فرق مراتب ہے، وہ اہل نظر سے شاید پوشیدہ نہ ہوگا۔ ''اثبات'' ایک خالص ادبی جریدہ ہے۔ ہمارے خیال میں اس کے قاری عمومی طور پر وہ ہیں جو تعلیم مکمل کر چکے ہیں اور اب کاروبار ادب اور کارزار حیات میں سرگرم ہیں۔ ''اردو کیمپس'' ان لوگوں کے لیے وقف ہے جو ابھی علم و آگاہی کے پل صراط سے گذر رہے ہیں۔ یہ درست ہے کہ انسان پوری زندگی طالب علم ہی رہتا ہے لیکن فی الحال ہم اس لفظ کا استعمال اس کے رائج الوقت معنی میں کر رہے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اس لسانی و علمی کساد بازاری میں ہم نے طالب علموں کے ذوق سلیم کی تربیت کا جو پیمانہ مقرر کیا ہے، وہ (بشمول راقم الحروف) نئی نسل کے کئی ادیبوں کے لیے بھی یکساں طور پر نفع رساں ہے جو اکثر زبان و بیان کی غلطیوں اور مطالعے کی کمی کے سبب ساری زندگی احساس کمتری سے دوچار رہتے ہیں۔ آخر انتظار حسین نے یوں ہی تو نہیں کہا تھا کہ ''نثر اس زمانے میں بہت خراب لکھی جا رہی ہے اور مجھ سے وہ افسانہ نہیں پڑھا جاتا جو خراب نثر میں لکھا گیا ہو...پھر جب نثر اچھی نہیں لکھی گئی ہے تو افسانہ کیسے اچھا لکھا جائے گا؟'' (ماہنامہ ''آج کل''، فروری ۱۹۹۲)۔

اکثر کہا جاتا ہے کہ اردو میں زبان و ادب کے خالص قارئین کا تصور تقریباً ختم ہو چکا ہے اور جو لوگ لکھ رہے ہیں، وہی اسے پڑھ رہے ہیں۔ ممکن ہے یہ بات درست ہو، تو پھر ایسا کیوں نہ کیا جائے کہ ہم اردو ادیبوں کی ایک نئی کھیپ تیار کریں تاکہ اسی بہانے کم از کم کچھ سنجیدہ قارئین ہی میسر ہو جائیں۔ یہاں یہ کہنا غلط ہے کہ فن کار تو تلمیذ الرحمٰن ہوتا ہے یا ایں سعادت بزور بازو نیست۔ اس ضمن میں وارث علوی کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ تخلیق فن میں دس فی صد الہام ہوتا ہے جب کہ نوّے فی صد عرق ریزی۔ علم اکتسابی کو تراشنا، نکھارنا اور سنوارنا بھی ضروری ہوتا ہے ورنہ وہ کندۂ ناتراشیدہ ہو کر رہ جائے گا۔

اگرچہ یہ کام آسان نہیں لیکن ناممکن بھی نہیں ہے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ آپ کو فوراً اس کے مثبت نتائج ملنے لگیں گے لیکن کم از کم اتنا تو ضرور ہوگا کہ اردو زبان و ادب کے سنجیدہ اور متجسس قارئین کی ایک پوری نئی کھیپ تیار ہو جائے گی اور ممکن ہے کہ ان صلاحیتوں میں کوئی نابغہ بھی موجود ہو۔ ضرورت ہے بس اسے تحریک دینے کی، اسے پہچاننے کی، تاکہ ہمارا شعر و ادب صرف کلاسیک پر قانع نہ رہے بلکہ ایک زندہ ادب کی حیثیت سے ہمارے درمیان موجود ہو۔

اس شمارے کو اپنے محدود فہم و فراست اور تجربے کے مطابق ترتیب دیا گیا ہے۔ ہمارے مقاصد

حسب ذیل ہیں:

(۱) اردو شعر وادب کے نوجوان، باشعور اور دیانت دار قارئین کی تعداد میں اضافہ کرنا۔
(۲) اردو ادب کی بیش بہا روایات سے آگاہی۔
(۳) زبان و بیان کے اسرار و رموز سے واقفیت۔
(۴) طلبا کی پوشیدہ تخلیقی صلاحیتوں کی دریافت۔
(۵) کم تر صلاحیتوں کی نگہداشت اور ان کی تربیت۔
(۶) نصابی ساخت سے علاحدہ طلبا میں شعر وادب کی خود مختارانہ افہام و تفہیم کے رجحان اور سعی کا فروغ۔
(۷) تہذیبی معیار پر علمی و ادبی اختلاف رائے کے لیے ذہن سازی۔
(۸) مختلف اصناف ادب کی تکنیک اور ان کے بنیادی تقاضوں سے روشناسی۔
(۹) تحقیقی امور پر بہتر رہنمائی۔
(۱۰) معتبر ادیبوں اور طلبا کے درمیان ادبی و علمی مکالمہ۔
(۱۱) ملک بھر کی اہم یونیورسٹیوں اور کالجوں کے درمیان علمی روابط کا قیام۔
(۱۲) ذرائع ابلاغ کے مختلف شعبے، یعنی سکرپٹ رائٹنگ، صحافت، نیوز ریڈنگ، ویب ڈیزائننگ وغیرہ کا تکنیکی تعارف اور رہنمائی۔

اس لحاظ سے دیکھیے تو ''اردو کیمپس'' صرف ایک جریدہ نہیں بلکہ ایک تحریک یا مشن ہے۔ لیکن کوئی بھی تحریک فرد واحد کے بل بوتے پر نہیں چلتی بلکہ اس میں ہم خیالوں، ہمدردوں، ہم نفسوں اور ہم نواؤں پر مشتمل ایک بڑی جماعت کی شرکت بھی ضروری ہوتی ہے۔ اس سفر میں صرف طلبا کی ہی نہیں، اردو کے ادیب، شعر وادب کے عام قارئین، اساتذہ، زبان وادب کے ہمدرد اور اردو میڈیا کی بھی ہم قدمی ضروری ہے۔ ہم نے اس مایوس کن فضا میں آواز لگائی ہے، اب دیکھنا یہ ہے کہ کتنے لوگ ''لبیک'' کہتے ہیں اور کتنے رونے پیٹنے کا اپنا محبوب مشغلہ جاری رکھتے ہیں۔

ہم نے یہ بھی طے کیا ہے کہ ''اردو کیمپس'' کو اس کے ہدف قارئین (Target Readers) تک پہنچانے کے لیے ملک کی تمام اہم تعلیم گاہوں کے طلبا سے براہ راست گفتگو کی جائے گی، انھیں اس پر راضی کیا جائے گا کہ وہ من حیث الخدمت، اس مہم میں شریک ہو کر اردو معاشرے کے موجودہ منظر نامے کو تبدیل کرنے میں ہمارا ساتھ دیں۔ لہٰذا، ہم نے اس مہم کو کل پانچ مرحلوں میں مکمل کرنے کا فیصلہ کیا ہے۔ پہلے مرحلے (1st Phase) میں ممبئی، دہلی، میرٹھ، علی گڈھ، لکھنؤ، کانپور، الہٰ آباد اور بنارس کی اعلیٰ تعلیم گاہوں کے طلبا سے ملاقات کی جائے گی اور اس سلسلے میں ظاہر ہے، متعلقہ تعلیم گاہوں کے اساتذہ کا نمایاں کردار ہوگا۔ دوسرے مرحلے میں گلبرگہ، بنگلور، چنئی اور حیدرآباد کی تعلیم گاہیں، تیسرے مرحلے میں کلکتہ، جمشید پور، رانچی، ہزاری باغ، دربھنگہ، مظفر پور، پٹنہ وغیرہ، چوتھے مرحلے میں پنجاب اور ہریانہ اور پانچویں یعنی آخری مرحلے میں گجرات، راجستھان اور مہاراشٹر کی اہم تعلیم گاہوں میں طلبا سے براہ راست ملاقات

کرنے کا اہتمام کیا جا رہا ہے۔

اس کے علاوہ ''اردو کیمپس'' کا انٹرنیٹ ایڈیشن بھی تیار کیا گیا ہے جس میں نہ صرف آپ ہر شمارے کا مطالعہ کر سکتے ہیں بلکہ ہم سے براہ راست رابطہ بھی کر سکتے ہیں۔ یہاں یہ اطلاع دیتے ہوئے ہمیں خوشی ہو رہی ہے کہ ''اردو پبلی کیشنز ڈاٹ کام'' (جس میں ''اردو کیمپس'' بھی شامل ہے) ہندوستان کا پہلا ایسا آن لائن اردو یونیکوڈ ویب سائٹ (Online Unicode Website) ہے جس میں الفاظ کی تلاش کی بھی سہولت موجود ہے اور بہت جلد مصنفین کا مختصر تعارف بھی اس میں شامل کر لیا جائے گا۔

آپ نے اب تک شاید یہ اندازہ لگا لیا ہوگا کہ ''اردو کیمپس'' کے تعلق سے ہم کتنے سنجیدہ ہیں اور اسے صرف چھاپ کر کتب فروشوں میں تقسیم کرنے کا ارادہ نہیں رکھتے بلکہ اپنے ارادے کو عملی شکل دے کر قصر ادب میں منزل نشیں بھی کرنا چاہتے ہیں۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ہم نے زیر نظر شمارے کو بہت غور و فکر کے بعد ترتیب دیا ہے لیکن آپ کے مشورے کے بغیر اسے نامکمل ہی تصور کیا جائے گا۔ بطور خاص ہمارے لیے طلبا کا ردعمل جاننا ضروری ہے کہ وہ اپنے اس نئے ''کیمپس'' میں مزید کیا چاہتے ہیں، ان کی ضرورتیں کیا کیا ہیں اور وہ ہم سے اس سلسلے میں کیا امید رکھتے ہیں؟ لہٰذا، ہماری ان سے درخواست ہے کہ بغیر کسی جھجک کے، اپنی تجاویز اور مشورے ارسال کر کے ہمیں غور و فکر کا موقع فراہم کریں۔

اردو شعر وادب کے بے لوث قلم کاروں، بے غرض قارئین، قابل قدر اساتذہ اور زبان وادب کا درد رکھنے والوں سے بھی میری درخواست ہے کہ وہ حسب استعداد ''اردو کیمپس'' کی توسیع میں ہم سے تعاون کریں، کہ یہ صرف کسی مخصوص جریدے کے فروغ سے متعلق نہیں، بلکہ آنے والی کئی نسلوں کی ترتیب و تہذیب کے لیے صف بندی بھی ہے۔

اشعر نجمی

جن لوگوں نے اپنے گھروں سے اردو کو در بدر کر دیا ہے، وہی یہ کہتے ہیں کہ اردو کا خاتمہ ہو گیا یا ہونے والا ہے۔
اردو زبان وادب کی زبوں حالی پر آنسو بہانا بند کیجیے۔
حکومت سے مراعات کی بھیک مانگنے کے بجائے
خود اپنی زبان کے فروغ اور استحکام کی کوشش جاری رکھیے۔

ایک ضروری اعلان

ہمارے تعلیم گاہوں میں کئی ایسے طلبا بھی ہیں جن میں شعر گوئی یا افسانہ نویسی کی خداداد صلاحیتیں موجود ہیں اور وہ مشقِ سخن بھی کر رہے ہیں۔ ایسے تمام طلبا سے ہماری درخواست ہے کہ وہ اپنی تخلیقات بغیر کسی احساس کمتری کے ہمیں ارسال فرمائیں۔ ہم ان میں سے منتخب تخلیقات کو ''اردو کیمپس'' میں چھاپنے کا وعدہ کرتے ہیں۔ تخلیقات کے انتخاب میں آخری فیصلہ ادارے کا ہوگا جس میں کسی سفارش یا جرح کی گنجائش نہ ہوگی۔ تخلیقات کم معیاری ہو سکتے ہیں لیکن ان میں کم از کم امکانات ضرور پوشیدہ ہونے چاہئیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ہم کچھ تخلیقات اساتذۂ فن کے پاس بغرض اصلاح و مشورہ بھیجیں اور اس طرح کم تر صلاحیتوں کو سنوارنے اور نکھارنے کا راستہ ہموار ہو جائے۔

اپنی تخلیقات کے ہمراہ اپنا مختصر لیکن تشفی بخش تعارف ضرور روانہ کریں۔ اپنے تعارف کے ساتھ اپنا فون یا موبائل نمبر ضرور درج کریں تاکہ بوقت ضرورت آپ سے رابطہ قائم کیا جا سکے۔

تخلیقات ارسال کرنے کا پتہ درج ذیل ہے:

Editor,
"Urdu Campus" (Urdu Quarterly)
B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar,
Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107
e-mail: urducampus@gmail.com
www.esbaatpublications.com

Subscription Form

Personal Details

(Kindly use BLOCK LETTERS)

Name ....

Address ....

....

City .... State .... Country ....

Pin .... e-mail .... Mob. ....

Mode of Payment

Cheque / Draft No. .... Date .... Bank ....

Amount ..../- (in words) ....

Important Notes:

1. Kindly make sure that the cheque / draft should be in favor of "Esbaat Publications" only.
2. This form for the annual subscription / Life Membership only.
3. The membership receipt will be send with the first copy of the said magazine.
4. Please send this form at the below address.

Esbaat Publications

B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar, Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107

Tel. 022-64464976 e-mail: esbaat@gmail.com URL: www.esbaat.com